سعدي يوسف

بيزَنْطَة

(مهداة إلى قسطنطين كافافي)

كان الحكماءُ يعودون إلى ساحتهم قربَ المرفأ
(أعني باحةَ حانِ سِفرْيادس) ...
الوقتُ ضحىً
والحكماءُ يعودون إلى الساحة كلَّ ضحىً؛
أحيانًا يتخلّفُ منهم أحدٌ أو إثنان
(لموتٍ أو سفرٍ)
لكنّ الجلسةَ تُعقدُ
فالحكماءُ لديهم – طبعًا – ما يشغلُهم،
وأهالي بيزنطة مرتاحون لأنّ لديهم حكماءَ الساحة منذ سنين
وسنين...
....
....
....
والحكماءُ يديرون الظَّهرَ عن المرفإ، متّكئين؛
مصاطبُهم من خيرِ رخامٍ أبيضَ
أثوابُهمو من كتّانٍ أبيضَ
أمّا خمرُ سفرْيادس ...
والناسُ هنا (أعني في بيزنطة) ينتظرون نهايةَ ما يتفكّرُ فيه الحكماءُ
الناسُ هنا ينتظرون
وينتظرون ...
هل الفرخةُ من تلك البيضة

<< سعدي يوسف – عدسة: إنشال هادي

أم أنّ البيضةَ من تلك الفرخةِ ؟
كان الناسُ، سنينًا، ينتظرون ...

....

....

....

في المرفأ
في العَيْشِ المُدْثّرِ شبهَ ضبابٍ
كان السلطانُ محمدٌ الفاتحُ، يُزْجي، في البوغازِ، سفائنهُ،
كانت بيزنطةُ نائمةً
أمّا الحكماءُ فلم يصلوا الساحةَ بعدُ

(لندن ١٤ / ٣ / ٢٠٠٣)

الطَّيْطَوى

حين قُلنا: «بَعُدْنا عن النخلِ ...»، كانت بحارٌ تصفّقُ بالطيرِ والموجِ؛ كانت سماءٌ سماويّةٌ تحتَ أهدابِنا. لن يكونَ السبيلُ إلى حانةِ الشاطئِ المستحيلَ. القميصُ الذي كان يخفقُ في الريحِ بَيْرقُنا ذو النجوم. اقتربْنا من الوهمِ حتى لمسْنا الرواقَ وراووقَهُ، بل فرشْنا بساطَ السواقي لنهنأَ بالساقية.

ليستِ الأرضُ عادلةً، فلْنكُنْ مع أسئلةِ البحرِ. في الليلِ نسري، وفي الفجرِ نلقي المراسي. المرافىءُ
ما زالَ فيها الندى، والمقاهي تَبَرَّجُ مزهوّةً بثيابٍ من السمكِ المتوائبِ والشَّبَكِ. الطُّحلُبُ الحيُّ
ما زال حيًّا على الصخرِ، والكأسُ قهوتُها بالكحولِ. وفي البُعدِ، في غَبَشٍ من رذاذٍ تلوحُ

زوارقُ صيدٍ، وفي القُربِ قُبّعةٌ طافيةٌ .

نحن لم نألفِ البحرَ. تلك البراري تُلَوِّحُ في دمنا كالمناديلِ . في هدأةِ النومِ
تصحو لتسكنَ احلامَنا، كي تقولَ: إلى أينَ هذا القرارُ؟ ومثلَ الفُجاءةِ
نلمحُ قافلةً من جِمالٍ تسيرُ على الماءِ، نسمعُ جرْسَ الجلاجلِ
لكننا سوف ناوي إلى هدأةِ الوهمِ، ثم تَلُوثُ المُلاءةُ مثلَ العمامةِ .
بحّارةٌ بعمائمَ نحنُ. حُداةٌ على البحرِ. زاويةٌ قاسيةٌ .

يا إله الضواحي، ادَّخرتَ لنا منطقَ الطّيطوى، صيحةَ الطيرِ: شيلوا! لماذا
تصيرُ المدائنُ في لحظةٍ غيمةً؟
يا إله الضواحي، امستكثرٌ ان يكون لنا منزلٌ؟ انت تمنحُ حتى الاوابدَ حقَّ
النعاسِ إذا أطبقَ الليلُ، تمنحُ حتى النباتَ الشجُوُّ، العصافيرَ هدأةَ
غَيْضتِها في الأصيلِ المباركِ . يا والدي، يا إلهَ الضواحي، التفتْ؛ أنت لن
تخطىءَ الناحيةْ.

نحن صرنا شيوخًا، واحفادُنا يدرجون، على الثلج حينًا، على الرمل حينًا؛
وابناؤنا يُقتَلون. المعاركُ خاسرةٌ يا إلهي . . . ألمْ تستطعْ منعَها؟ انت أنت
القديرُ على كل شيءٍ، فهل نحن خارج قدرتكَ؟ اليومَ أمرٌ، وفي
الغدِ أمرٌ، وبعدَ غدٍ . . . هل تقومُ الصلاةُ إذًا؟ انا في المنزل الآنَ، في القريةِ
الإنجليزيةِ. الثلجُ يسقطُ، والقطُّ ياوي، وخمريَ في الخابيةْ .

كانت الارضُ بيتًا لنا (نحن ابناؤها). قيلَ: من يحرثِ الأرضَ ينعمْ بها .
كم حرثنا إلى أن تقرَّحَ منّا الاديمُ، وكم ضاقت الأرضُ! رُبّتما فرَّ ذاك
الملاكُ، وربّتما قنعتْ بالصلاةِ الخلائقُ. كانت قرانا على الماءِ. أكواخُنا من
جريدٍ وطينٍ. وأثوابُنا من غليظِ النسيجِ. هي الأرضُ. لكنَّ أصواتنا في
أقاصي الغناءِ، وقاماتنا عاليةْ .

هل تعودُ لنا الأرضُ؟ قُلْ: إننا العائدونَ إلى الأرضِ. تخلُ السماوةِ طَرّتُهُ سمراءُ. سمراءُ! سمراءُ! يا نجمةً في الأعالي: أحبُّكِ سمراء. إنّي هنا، في الضواحي الغريبات. لا منزلي منزلي. ليس أهلي همو الأهلَ. أطبِقْ إذاً يا مساءُ، ويا بردُ غلغِلْ حُبَيباتِ ثلجِكَ تحتَ العظامِ. المدينةُ ترسلُ أضواءَها من بعيدٍ. سلامٌ لقنديلنا في الظلامِ. السلامُ على مَن يردُّ السلام...

(لندن ٢١/٢/٢٠٠٣)

* طائر الطيطوى (الطَّيطْوة بالدارجة العراقية)، يطلق صيحته منذراً بالرحيل: شيلوا... شيلوا!

الخَوَنة

تحتَ سماءٍ ذاتِ نجومٍ
أحصاها لورنسُ العربُ، الليلة، واحدةً واحدةً، حتى نامَ
على بضعِ زرابي، وضعتْ واحدةً فوقَ الأخرى
(تعرفُ أنّ الرملَ تقيمُ بهِ حيّاتٌ وعقاربُ)...
أبحرَ لورنسُ، عميقاً، في الحُلْمِ:
وكان قطارٌ عثمانيٌّ / ألمانيٌّ يهدرُ بين اسطنبولَ ومكّةْ
كان قطارٌ عثمانيٌّ / ألمانيٌّ يهدرُ، فعلاً، بين اسطنبولَ ومكّةْ...
فكّرَ لورنسُ (الجاسوسُ يفكّرُ حتى في الحُلْمِ):
سأستدعي فجراً، عملائي السبعةَ
أعمدةَ الحكمةِ (في ما بَعدُ)
وسوف أقولُ لهم:
ستكون دمشقُ لكم، أو بغدادُ
علينا أن نقطعَ تلكَ السكّةَ بين اسطنبولَ ومكّةْ...
....

....

....

واليومَ
وفي آخرِ شهرِ شباطَ
من القرنِ الواحدِ والعشرينَ
يقلِّبُ لورنسُ، البصرَ...
الصحراءُ هي الصحراءُ
وأعمدةُ الحكمةِ ما زالوا السبعةَ
والسكّةُ مثقلةٌ بالألغام.
(لندن ١٩/٢/٢٠٠٣)

عَلَمٌ أحمر

كم دوَّخنا العالَمَ
حتى دوّخنا، الآنَ، العالَمُ.
نحن، كما قيلَ، حُثالتُهُ...
لكنْ نحن الثُّقْلُ
ونحن ذوو الحدقاتِ الواسعةِ
المرتعشون من البردِ
الضاوونَ
لصوصُ الخبزةِ والتمرةِ...
نحن الساعون إلى الهيجاء بغيرِ سلاحٍ
نحن ذوو الأسلحةِ المطويّةِ
نحن ذوو الأسئلةِ الأُولى
نحن الطين
ونحن ورودُ اليقطين

ومِلْحُ الماءِ
وماءُ الملحِ
ونحنُ:
إلخ...
....
....
....
أمّا الآنَ، وقد الححْتَ طويلاً، أن تعرفنا...
الآنَ
اخْتَرْ عَلَمًا، من بينِ ثلاثةِ أعلام:
علمٍ أبيضْ
علمٍ أسودْ
علمٍ أحمرْ...
(لندن ٢٧/٢/٢٠٠٣)

نبضٌ أبيض

جاءنا، في غفلةٍ من قطَرات المطر الأولى، ندِيفُ الثلجِ...
قرصٌ أشهبُ استخفى
وما كان سحابًا صار صحراءَ من الماءِ
ولونًا للسـماءِ،
الريحُ هبّتْ فجأةً
والثلجُ، في الريحِ، يُذرّيها هنا، أو ههنا
حلّقَ طيرٌ واحدٌ من آخر المبنى
خفيفًا
عجِلاً

ضخمَ الجناحَين...
لماذا أقفرتْ ساحتُنا؟
كانت زهورُ الثلج قطنًا، ياسمينًا، نعمةً سابغةً
تصبغُ هذي الأرضَ باللونِ الذي ليس له لونٌ؛
لماذا أقفرتْ ساحتُنا؟

....
....
....

لكنْ، سأبقى، أنا، في الساحة:
شَعري الثلجُ
والسترةُ (جِلْدٌ أسودُ) الثلجُ؛
الممرّاتُ هي الثلجُ...
سلامًا، أيّها الثابتُ في الساحة
يا ظلَّ الغريبْ...

(لندن ٤/٢/٢٠٠٣)

واقعيّـة

الخيولْ
ترتعي في الثلج...
أحيانًا تطلُّ الشمسُ لونًا باردًا
يدْفأُ في الثلجِ،
وأحيانًا ترى أبعدَ من منفسَحِ الغابِ، البحيراتِ
وسربَ الوزّ
والسحابَ
والطيرَ

كانَ الكونَ قد رُتِّبَ كونًا هذه اللحظةَ . . .

. . . .

. . . .

. . . .

انتَ، الآنَ، لن تسمعَ ما تسمعُهُ إذ يُطبِقُ الليلُ

وتاوي الخيلُ،

انتَ الآنَ في الصورةِ؛

فاهدأ

قبلَ ان تنْقضَّ في كابوسكَ الليليّ تلكَ الطائرات .

(لندن ٤/٢/٢٠٠٣)

الأسماك

منذ يومين، وهذا الثلجُ يهوي، هادئًا، منتفشًا كالريشِ

لم أعرفْ لماذا هبطَ الطيرُ من الاغصانِ

كي ينْقرَ في ثلجِ الطريقِ . . .

اللوحةُ؟

الاسودُ والابيضُ . . .

امْ انّ نثيرَ الحَبِّ تحت الثلجِ؟

. . . .

. . . .

. . . .

ايّانَ تطلُّ الشمسُ؟

كانت نبتةُ المنزلِ في الركنِ تُدنّي رأسَها

نحوَ الزجاجِ؛

الغابةُ السوداءُ في البُعدِ،

وفي البعدِ البحيراتُ التي تَزْرَقُّ تحت البردِ أيضاً . . .
كلُّ شيءٍ ساكنٌ
لكنَّ في مضطرَبِ القاعِ
وفي الأعماقِ
أسماكَ الذهبْ!

(لندن ١/٢/٢٠٠٣)

رقصةُ الفالاشا

نحن فالاشا
والقرنُ الواحدُ والعشرونْ
سيكونُ لنا
نحن، ذوي الصّلعة والعُثْنونْ

نحن فالاشا
نضربُ في الأرضِ: نغنّي حيناً
نفتحُ دكاناً حيناً
ونبيعُ النفسَ وأوراقَ التينْ . . .

نحن فالاشا
والكونُ بضائعُ
نحن بضائعُ
لا فرقَ لدينا إنْ بِعنا بلداً
أو صرنا في منزلِ ضاحيةٍ قوّادينْ

نحن فالاشا

لا أرضَ لنا، لا عرضَ
ولكنّا نسمعُ عن أجدادٍ وتماثيلَ
وعن بلدٍ بين النهرينْ ...

نحن فالاشا
والأيامُ الآنَ لنا:
الريحُ مواتيةٌ ...
من أرصفة نيويورك إلى الأشجار بشرقيّ الصينْ

الريحُ مواتيةٌ
سنكون قباطنةً
أو غسّالي خِرَقٍ ودفاترَ
في سفنِ النخّاسينْ

نحن فالاشا
نسكرُ في حانِ الأمواتِ
ونسكنُ في خانِ السّعلاةِ
ولا نعرفُ عكّةَ من مكّةَ ...
لكنّا سنصيرُ عراقيين!
(لندن ٢٣ / ١ / ٢٠٠٣)

نارُ الحطّابينَ

منذُ ثلاثةِ أيامٍ، يتنزّلُ هذا المطرُ ...
الشجرُ الأجردُ يلبسُ ثوبًا أسودَ / أخضرَ،
حتى اسمُ الشارعِ في اللوحةِ يمحوهُ الطحلبُ؛

ماءٌ في القرميدِ
وشمسٌ في المخطوطاتِ وفي كتبِ اللغةِ ...
الليلةَ زارتني أرواحٌ إغريقيّاتٌ:
قُمْ!
وانفضْ عنكَ دثارَكَ ...
واحملْ في التيهِ المائيِّ، عصاكَ
اركضْ!
....
....
....
ثمّتَ، في ذاكَ المَرْجِ، مرايا ذائبةٌ
وفراءٌ
وخيولٌ ترعى أعشابَ القاعِ؛
اركضْ!
سوفَ ترى يومًا ما
- حتى لو كانتْ رجمًا -
نارَ الحطّابينَ ...
اركضْ!

(لندن ٢٠/١/٢٠٠٣)

نصيحةٌ متأخرةٌ

قالَ: إنْ ضاقتْ بكَ الغرفةُ، فلْتنظرْ عميقًا في السماءْ
أنتَ لن تخسرَ شيئًا؛
فالخساراتُ التي حدّثْتني عنها (وكنّا نقطعُ الغابةَ)
صارتْ عَجْنةَ الصّلصالِ في كفّيكَ ...

صارتْ خطوةً تالية .
ما نَفْعُ ان تجلسَ في الغرفة مقروراً؟
وما نفعُ الاغاني آنَ ما تسمعُها وحدَكَ؟
انصِتْ لاعالي الشجرِ الأجردَ
أيّانَ تهبُّ الريحُ،
انصتْ للشبابيكِ التي توصَدُ يوميًا ولا توصَدُ
انصِتْ للسكون . . .
. . . .
. . . .
. . . .
انتَ من علّمَني هذي الاحابيلَ
فما طَعْمُ الكلام؟
(لندن ١٠ / ١ / ٢٠٠٣)

قَرَنفلٌ

من اين رائحةُ القرنفلِ؟
شَعرُها؟
أم إبطُها؟
أم ثوبُها الملقى على سجّادةِ البوشناقِ؟
ليلى
منذُ ثالثِ خطوةٍ في البيتِ
تجعلُ كلَّ ما في البيتِ ضَوعَ قرنفلٍ؛
ليلى
هي البستانُ رَطْبًا
وهي ما يتنفّسُ البستانُ مُسْتَقيًا وليليًّا،

وليلى الآنَ
تعرفُ أنني ثَـمِلٌ برائحةِ القرنفلِ
فهي تَرتقُ ما تناثرَ من غيومي ثم تنشرُها سماءً
كالمُلاءة . . .
إن ليلى، وهي مطبِقةٌ،
تحسُّ بأنَّ أناملي خدرَتْ على الكُشبانِ
تعرفُ أنَّ نبضي نبضُها
وصَبيبَ مائي ماؤها . . .
. . . .
. . . .
. . . .
ليلى
ستتركني أنامُ مهدهَداً بين القرنفلِ والغمام!
(لندن ٢٠/١٢/٢٠٠٢)

ولد سعدي يوسف في العام ١٩٣٤، في أبي الخصيب، بالبصرة (العراق). أكمل دراسته الثانوية في البصرة. ليسانس شرف في آداب العربية. عمل في التدريس والصحافة الثقافية. تنقل بين بلدان شتى، عربية وغربية. شهد حروبًا، وحروبًا أهلية، وعرف واقع الخطر، والسجن، والمنفى. نال جوائز في الشعر: جائزة سلطان العويس، والجائزة الإيطالية العالمية، وجائزة (كافافي) من الجمعية الهلّينية. عضو هيئة تحرير «الثقافة الجديدة». مقيم في المملكة المتحدة منذ ١٩٩٩.

معتز ابو صالح

« زنازينُ عشق »

زنزانة ١

مُنغرسٌ في شَفَةِ النهرِ
وفي يده وردَه
ذات هيام
رجَّ جوى الحبِّ فؤادَه
فرأى في الوردة بَردَه
وراح يذرّيها فوق النهر
ضلعًا.. ضلعًا
ويغنّي:
تهواني.. لا تهواني!
حتّى لم يبقَ ضلوع في الوردَه.
...
منغرسًا في شَفةِ النهر مضى
والنهر البائسُ قصّ وريدَه
وكذا ظلّ إلى أن
ذات فؤادٍ
ليستهُ وردَه..

تائهةً
هامت فوق شفاه النهر العطشى
فرأت وردَه

وراحتْ فوق النهر تذرّيها
ضِلعًا.. ضِلعًا
وتغنّي:
يهواني.. لا يهواني!
حتّى لم يبقَ ضلوع في الوردَه
قرأت قلبَه..
ابتسم النهر عطوراً ورؤى وَعْدَه
وبنارِ يديها غطّت بَرْدَه

زنزانة ٢

راحلٌ كارتحالِ الرّمال،
في صحرائك
تلّةٌ
تلّةٌ
أظلُّ
ولا ظلٌّ يحمي أطلالي

زنزانة ٣

كان لي عاداتٌ كثيرة!
الآن أمارس عادة واحدة:
غيابك!

كان حضورُكِ يملأ فراغي

صار غيابك يملأ حضوري
بُعدُكِ موجعٌ
موجعٌ حتى الفرح

زنزانة ٤

حينما أذعتُ الرحيلَ قلتِ:
«سأحاصرُكَ بورودي»
رحلتُ..
وفي كل خطوة
تصفعُني وردةٌ منكِ

زنزانة ٥

حبيبتي زنزانةٌ من الوردِ
حرّيتي سَجني بها
من أوّلِ العطرِ لآخرِ الوعدِ

زنزانة ٦

قربَكِ
كنتُ أشعرُ بقمّةِ وحدتي
لكنني لم أشتهِ إلاكِ

بعيداً عنكِ
أكثر ما أشتهي منكِ
ما كانَ يبعدُني عنكِ

زنزانة ٧

حبيبتي شتاءٌ من الوردِ
نهداها غيمتان أُرجوانيّتان
حيث يداي تقيمان
ويداي تحميهما من البردِ

زنزانة ٨

عندما غبْتِ لبسَ ظلَّكِ الأرض

زنزانة ٩

حبيبتي أطواقٌ من الوردِ
على جسدي مجدولةٌ
فلتبتعدي يا أنفاسَ الخريفِ
فلتبتعدي

زنزانة ١٠

ستغيُّرني أماكن قليلة
لتتغيَّرَ ملامحي

. . .

ستغيُّرني أماكن كثيرة
لتتغيَّرَ ملامحُكِ

. . .

سيمضي قليل من الوقتِ
حتى تقولي له « أحبّك »

. . .

سيمضي كثير من الوقتِ
حتى تقولي له « أحبّك »
ولا تقصدين: أنا

شاعر سوري من هضبة الجولان السورية المحتلة، مقيم في حيفا

وسام منير جبران

مقهى يقضم أظافرَ المساء . .

أمام الزُّرقة يستحي ضيقُ السّماء . ويخجلُ من العطر الذّبول .
تدورُ الايام إلى الخلف . الطريقُ مُغمضٌ . الارضُ تُصغي ، ماذا يقول؟
كلُ مقعد جدارٌ
كلُ مائدة وطنٌ للصّمتْ . .
الأفقُ نافذةٌ أغلقتها الوشوشاتُ
واصابعُ تردّد إيقاعَ الموتْ .
ها هو الوقتُ خطوطُ ضجرٍ تحاورُ الغبارْ
والمساءُ المتمدّد بين الجالسين
يجدلُ حبالَ نظراتٍ تحكي رواياتْ .

العتمةُ حكايةُ مسائنا الوحيدة .
تتكرّرُ الهمساتُ .
تتذكّر روائحَ الافواه . .
والكلامُ طينةُ الصمت .
(فناجينُ الشّاي أرواحُنا) .

تدورُ الايامُ الى الخلف . يسقُدُ الحاضرُ الأفولَ .
تهاجرُ الاجسادُ المحقونةُ بالبرد
ويبقى الغُصنُ هُويّة الغياب .
تربحُ الأفقَ تفقدُ اجنحةَ الهبوط .

تستريحُ الارضُ ترتوي بالعرق والأفقُ ذبابة .

من يغذّي العلوَّ، ولا عمقَ داخلَ العتمةِ؟
الحكايةُ تبدأ من موت أبطالها.
الأفقُ ذبابة تشاركُ الشّفاه همساتها والشايَ.
ذاكرةُ النّهار ظلالٌ.
الدخان الصاعد من «الاراجيل» الوصيّة الأخيرة للآتي.

وأنا.. أتدلّى من ربطة عنق ورثتها عن سلالة الاختناق..!
لستُ سوى عابرَ سبيل أمام الصورة المتكرّرة.
أخوضُ مع الزُّرقةِ حواراً مُلطّخاً بالشّفافيّة.
لا أدخّن حين أفكّرُ.
أغضبُ وأشتمُ لأنني فقدتُ رئتيّ.
لا ربطة عنق لي لأنني كاذبٌ وحذاءٌ بلا قاع وبلا طريق.
لا أزرارَ في قبّة قميصي يجمع بين يميني ويساري.
لا سرّ في حياتي يثير الآخرين لأنّ أمي لا تزال عذراء ووالدي ضبعٌ.
لا شيطان يحرسني لأنّ الملائكة قد أرسلتْ في مهمّةٍ مستحيلة.
لا أسنان لي لأنني فقدتُ أظافري.....

الاسوارُ تجدلُ شعرَ حاجبيها وتنبشُ قبورَ الأنوف نكايةً بالوقت.
والعالمُ مقهى يقضم أظافرَ الوقت.
الناصرة، ٩/١٠/٢٠٠٢

شاعر وموسيقي فلسطيني مقيم في حيفا والناصرة

أيمن إغبارية

طروادة

(١)

في جوف حصان طروادة
استنكف محارب صرّعته العتمة .
هاأنذا أكتب اسمه بمعجون الأسنان
على مرآة الحمّام .
هاأنذا أحصي مخاوفي بدلاً عنه
لأخفّف عن سيف وحدتنا .
هاأنذا أبحث من أجلنا عن طروادة جديدة .

(٢)

منذ حاصرت طروادة حصانها
لم يتغيّر في العالم الكثير .
ولم يحدث شيء ممّ انتظرناه .
خيل كثيرة
حلمت بدخول طروادة
ومنها كتابي الأول .
ديوان مليء بالفرسان والخسارات
لم يلتفت إليه النقاد
مهما داهن الخشب
ولم يعبأ به حراس الأسوار
مهما شابه أعداءهم .

(٣)
منذ هدمت طروادة
لم تنجح القصائد بتغيير العالم
ولم يعد الشعراء يبتعدون عن أنفسهم .
شعر كثير حاول استعادة الأحلام الضائعة
ومنها قصائد « المتنبي »
ملأت حياتي وعينيه بالمرايا والفشل
وشابهت بين روحي وطرق الرمل .
قصائد مليئة بالليل
والخيل التي جاءت مع أصحابها
لتقف على باب طروادة
من أجل « هوميروس » .

حساء التوت

(١)
آخر الليل
ثديان
من عيني يسقطان
إلى قصيدة عن توتها
ههما
ثديان .

(٢)
التوت
عشائي الأخير

طيب
حين أعده على عجلة
من كلامي
طيب
حين أذكره على مهل
من جوعي .

(٣)
الثديان ثقيلان
يسقطان
ههما
ي
س
ق
ط
ا
ن
التوت الأحمر ينهصر
وسريري صحن ناعم .

(٤)
آخر الليل
على فراشي
يمتد ظل شجرة بعيدة
وتستيقظ حواسي كلها
لقطف التوت
عيناي مليئتان بثديين

وأصابعي ينقط منها صياح التوت
لا أكتب
ولا أشبع
فقط أتذكر
امراة تطعمني التوت من على صدرها
وقصيدة كتبتها على الشراشف
على ضوء القمر.

وحيدة

تعتمر قبعتين
سوداء وأخرى لتخفي عينيها
تلتف بشالين
أسود وآخر لينام على كتفيها
تتدثر بمعطفين
أسود وآخر ليدفئ عزلتها
ترتدي قميصين
أسود وآخر لتلوّن وحدتها
تكتسي تنورتين
سوداء وأخرى هدية منه
تلبس جوربين
أسود وآخر من بقية عنه
تنتعل حذاءين
كلاهما أسودان
وكلاهما للطريق
تقف وسطها بين رصيفين

كلاهما أسودان
وكلاهما ليسا لها
وحيدة كربطة عنق
علّقها عاشقها على ظهره ومضى
تنتظر موتها
مع سيارة عابرة
أو في عناقه
إذا أتى
إذا أتى . . إذا أتى .

النيون القديم

حسبه ما أحصى
من أزرار العتمة
حسبه ما جمع
من أثواب الغياب
حسبه أنه يشعر بإهمالك له
منذ تركته عاريًا تحت النيون القديم
وما من إضاءة كافية
سوى ملابسك الداخلية المتروكة
فوق جسده المهجور
وما من لسانٍ كافٍ
كي تلبسه الكلمات
أو الدم
حين تجتاح الظلمة أصابعه
فوق صورة لك

وحين يفتح الثلاجة المعتمة
ليبحث عن قلبه
أو عن قالب زبدة مشمس.

شخص ما مثلي ومني يبكي

شخص ما
مثلي ومني يبكي
لأن الفقدان في الحقيقة ليس بالسوء
الذي يحلو للشعراء أن يتذكروه
ستارة أو مالحًا.
وليس صريحًا
كما يحبون أن يتركوه
حول القلب غيمًا
واضحًا أو حامضًا.
وحدهم الشعراء
لم يفهموا بعد أن الوقت
مضيعة للوقت
كما الذكريات عن الذكريات.
وحدهم الشعراء
لم يفهموا بعد أن الثقة بالصمت
خيانة للصمت
كما الذكريات للذكريات.
وحده الشعراء
توءم الأجنحة أسرّتهم
ليل نهار.

ويمضي عمرهم شراشف سريعة
ليل نهار.
وحدهم الشعراء
يبالغون في الإستعداد للنوم
من أجل حلم قديم أو جسد عابر
وحدهم يبالغون في القلق
على وردة أشفقوا أنفسهم بإنقاذها
من حدائق الكلام الذي خسروه
عندما راهنوا على أحلامهم.
من أجل امرأة أحبوها
أو خافوا منها.

الإحتمالات

(١)
الإحتمالات تحدث كالظلال
لا مكان لها بلا أرض
لا زمان لها بلا نهار
فارغة مني
وفاغرة إلي.

(٢)
كان يمكن
أن أهيىء لي موقعًا أفضل من نافذة
تخنقها الستائر ويد السماء الضيّقة
كي أطل على رجال لم أكنهم

وعلى مصادفات ما زالت لا تعرفني.
كان يمكن
أن أنظر إلى الشارع
وأرى كل الذين أحبوني وصمتوا.
كان يمكن
أن أنظر في فنجان القهوة الفارغ
وأرى كل الذين أحببتهم وخفت.
كان يمكن
أن أمدّ يدي نحو المرآة
لأتأكد أن مائي نضب.
كان يمكن
أن أمد يدي نحو قضبان كهربائي
لأتأكد أنني أسير روحي.
كان يمكن
أن أكتب قصيدة
أو أن أبكي
لأنني لا أحتمل إمكانية أخرى لحياتي.
ولم أندم كما يجب
أو على الأقل لم أجرؤ على ذلك.

الله والشعراء

قد يفنى الشعراء
لكن يبقى الشعر على الأرض
وقد ينتهي الأنبياء
لكن يظلّ الله في السماء

يموت الشعراء
ليحيا الأنبياء
ويبقى الشعر
ليعيش الله .

« البنت البستوني »

قلت لرواد المقهى :
« لست من هنا »
فلاعبوني الورق على مهلهم .
« سأمضي بعد قليل »
فدعوني لليلهم
واعتذروا لأن الشاي بلا نعناع .
« ثمة من ينتظرني »
عرفوا أنني شاعر
وأراحوا على الطاولات عيونهم .
« بالصدفة .. دائمًا معي قصيدة »
أخرجوا من جيوبهم قلوبهم
وصور حبيباتهم .
« كتبتها عن ليلة بين غرباء قدامى »
نظفوا زجاج ساعاتهم
ضبطوا روحهم ودخلوا القصيدة .
« القصيدة طويلة .. أرجو أن تحتملوا شوارعي »
علقوا على الباب لافتتين :
(مفتوح) و (لا ننتظر أحدًا)
وتنهدوا سماء من الإسفنج .

«قلت لرواد المقهى . . »
بدأوا يحصون السنين أقراص إسبرين
واقتربت بيوتهم إلى الرصيف لتأخذهم.
قلت وقلت وقلت وقلت حتى قالوا :
« ورقك لن يكتمل إلا بالبنت البستوني أو بالنعناع
فاصبر مثلنا وقد تربح معنا لأول مرة آخر مرة » .
قالوا وانتظروا حتى فهموا أنني أتيت من الصحراء
وأن البنت البستوني لا تسكن معي
فانصرفوا خائبين إلى بناتهم المؤقتات .
بقيت خلفهم أقول وأقول وأقول :
« غداً سأبحث من جديد عن البنت البستوني
في مقاهٍ جديدة مع غرباء جديدين
في قصيدة جديدة » .

موسم على الهاتف

إلى . .
قلبي لك وبعد
يرن هاتفي
مطر من فضة
يرتطم بأرض القلب
« هالو »
تكبر في أشجار من ذهب
« هالو »
تقطفها أذناك
« هالو »

من معي؟
هذه أنا حارسة الحديقة.

الله وقلبي

الله وقلبي مكانان عاليان
كخزانة الدواء
بعيدان كرفوف كتب الدين
في منزلنا
لصيقان مثل نظارتي وعيوني
أبيضان مثل فراشي
باردان ككل شيء
ونظيفان كسكين مطبخ جديدة.

بداية ونهاية

في الحياة
نستمر دائمًا
من حيث انتهى آخر شيء فينا
في الحب
نعود دائمًا
إلى حيث بدأ أول شيء فينا.
في الحياة
نعود دائمًا إلى البداية،
في الحب

نستمر دائمًا إلى النهاية .
هكذا وعظتني الأشجار
فما أكلت منها إلا الظلال
وهكذا علّمتني الأيام
فما عشت منها سوى الترحال .

شاعر فلسطيني مقيم في أم الفحم

أنا والبحر.. وليلى

أحدث ليلى عن ليل عيونها
فتموت حتى أنتهي لبلدتان
عروس البحر ليلى
شعرها وسع الظهر يسترحل
اسوداداً
والعينان منها في حجريهما
يقتلهما، يقتلهما الصمت
حداداً

أحدث ليلى عن جدوى جنونها
فتنقضي حتى تجن لفظتان
حبيبتي أنت

إخلعي ثوبك وانزعي ورقة التوت
ودعينا نموت
ألف ميتة
عند صخور حطمت الموج كيلا يحطمها

ليلى... إننا منذ الليلة
رجل وامرأة
رجل وامرأة أحبك
أنا أحبك

جريًا . . . على ذات العادة القديمة
في دمي
أحبك ليلى
أحبك ليلى . . .

دورة حياة دمعة

دمعةٌ قاسيةٌ ولدتْ
وبعدَ مخاضٍ طفرتْ
من زاويةِ عينها
وسبحتْ . . .
في طلقِ الهواءْ
فوقَ وجنتها الملساءْ
فهمستْ . . .
يدٌ لأخرى . . .
هذه الدمعة لن نقتلها
فدعيها يا أُختاه التي عشقتْ
فتل الدمع في المقل
تسري في حلكة الكدر
لتصل بعد بعض الحزن
علّها ان وصلتْ . . .
لتموتَ جوار القلبِ
حيثُ ان ولدتْ . . .

بائع الأسماء

فوقَ ظلالِ الجسر
أسمالٌ بائسةٌ تحملُ لافتةً
كُتِبَ عليها: «أسماءٌ للبيع».

يا هذا الباحثُ عن اسمٍ،
ما رأيكَ أنْ تأخذَ اسمًا آخرَ
غيرَ الذي أسماكَ أبوك؟
أسماءُ الفقراءِ معتقةٌ،
تدومُ طويلاً في قصصِ النسبِ،
تصمدُ في وجهِ العاصفةِ،
لا تشكو من التعب.

يا هذا الباحثُ عن اسمٍ
ما رأيكَ أن تأخذَ اسمًا من
ساحاتِ الرقصِ الشعبي،
أو اسمًا يلهو في حقلِ التينِ المروي؟
ما رأيكَ
في أسماءِ القمحِ اليابسِ والأخضرِ،
أو اسمٍ يشبهُ لحنَ القصبِ؟
ما رأيكَ باسمٍ من مرجِ البرقوقِ الأحمرْ
يسكنُ ظلاً في داليةِ العنبِ؟

يا هذا الباحثُ عن اسمٍ،
إنْ كانَ لديكَ المالُ
فاخترْ ما شئتَ ولا تأبهْ

فلافتةٌ كتبَ عليها: «أسماءٌ للبيع»
لنْ تبقى طويلاً فوقَ ظلالِ الجسرِ
قد يعبُر جمعُ الفقراءِ الليلة
أو يعبُر غسقٌ في الصبح
فاخترْ حالاً، لا تحترْ.
أصبحَ كلُّ العالمِ يعرفُ أنّ اسمكَ
ما عاد يصلحُ للنطقِ
ما عادَ أحدٌ يدعوكَ به.

شاعر سوري من مجدل شمس/ هضبة الجولان السورية المحتلة، مقيم في حيفا

صالح حبيب

تَهافُت

مُترَفٌ.
أنتَ تعرفُني

في المواخيرِ أخدَعُ قَيْنَةً ليلةَ السَّبتِ
وامرأةً
قد تكونُ يهُوديَّةً.

مُترَفٌ.

أنتَ أضيقُ حالاً،
إذا ما تعرَّتْ على البَحْرِ تلُّ أبيبَ
مِنَ
اللَّعَناتِ
لأنَّكَ تُشبِهُني، فُندُقًا فُندُقًا / سوفَ أحْبُو على عَتَمَتي مُطمَئنًا
ثُمَّ
أهفَتُ
في امْرأةٍ مِن حَصىً

يَوْميّات رَجُل فوقَ الأرْبَعين

على كُلِّ حال،
إذا كُنْتَ تُحصي تداعي النهارِ على جَسدٍ لم يَخبْ في مُلامَسَة الحُبِّ،
او كُنتَ تَدفعُ عَنكَ القراءَةَ في غفلةٍ لتُطارِحَ زَوْجَكَ صُبحًا على كَوْمَةِ
القُطنِ، أو كُنتَ تَذكُرُ طينَ الاحبَّةِ في فَقْسَةِ الزَّحمات،
إذا كُنْتَ تَبلَعُ ريقَكَ ليلاً على لقطات التَعرّي وتُخفِتُ فيكَ السرائرَ جوقًا
مِنَ الرَّعَشَات البَليلة،
او كُنْتَ تُفصِحُ عَنْ علَّةٍ في وسادة نَوْمِكَ . .
أو كُنْتَ تحفَظُ أرقامَ كُلِّ المَراكِبِ غَيبًا وَتتعَبُ،

بَعْدَ الرُّجوعِ إلى كُلِّ هذا (إلى فَلَتاتِ الحياة)
سَتُدْرِكُ
أنَّكَ
تَقضي
لغَيْرِ تَتمَّهْ

١ / ١٠ / ٢٠٠٠

حَمَارةُ المدينَة.
الطَّقْسُ والحاناتُ والأوْهامُ
لا تَصنَعُ ثُقبًا واحدًا في الرّأسِ
لا تُوهِمُني بالأصدقاءِ، . . .
حيثُ أُنفِقُ الحياةَ كُلَّها بجرْعَةٍ واحدة،
بجعةٍ ثَمينَة.
الآنَ أرْمي خالصَ السَّماءِ داخِلي

وآخرَ المُلوكِ،
أضرِبُ الأعناقَ باللُّعابِ والثُّغورِ.

يا مُسافراً في عَرَبَةِ اختمارِهِ
عليكَ بالنَّهارِ
مُدَّ سَيْفَكَ الطويلَ وامتشِقْ خيالاتِ الخِيامِ
والحداءَ:
لَكِنَّهُ
لنَشْوةِ الطريقِ
في ١/ ١٠/ ٢٠٠٠.

هَا هُمْ
هُنَا
لكنّها خَمّارةٌ

بَلاَغَة

إنّها الشَّهواتُ وليستْ بَلاغةَ أسئِلتي.
إنّهُ حَجَرٌ تَحْتَ رَأسي وليْسَ فَمًا يتذكّرُ فعْلَ النّدامَةِ والإعترافْ.
يا خَديعَةْ
يا تَرَفًا لم يَسَعْني،
ولكنّهُ ضاقَ ذرعًا
وَشفَّ
الحوَافْ.

هَلْ كثيرٌ أنا في دَمِي؟

لا لشيء وإنما . .

جاءَ إليَّ إخْوَتي، غداةَ يومهمْ، على أعِنَّةِ القطارِ، مُرْجِئينَ يَوْمًا واحداً لهجْرَةِ الظَّلامِ في الشُّخُوصِ، يَوْمًا واحداً لطفْرَةِ السُّكُونِ في طعامِهِمْ. جاءَ إليَّ إخْوتي مُصَافحينَ حُلْمَهُمْ، غيمًا يَعُضُّ وحْشَةَ السَّماءِ، مُنْثَالِينَ كالمِلْحِ على حَوَافِ بَيْرُوتَ. ولا أراهُمْ. كانُوا أمامي لا يُبَادرونَني أفْواهَهُمْ، لَمْ يَعْرفُوني. يا أحبّائي: أُريدُ منكُمْ ولَوْ قليلاً، أن تُهاجرُوا منَ الحِبْرِ ومِنْ قصائدِ الحُبِّ، أُريدُ منكُمْ أنْ تنظُروا إليَّ كُلَّ ساعةٍ ولوْ على مَلَلٍ. أُريدُ منكُمْ إليَّ أنْ تَجيئُوا إخوةً ليْسُوا كإخْوتي، ويومًا ليْسَ في الأُسبوعِ، أو

دُودَةَ قزٍّ

نَفَضَتْ

حَريرَهَا.

شاعر فلسطيني مقيم في دير حنا / الجليل

فنفتحُ كُلَّ النّوافذِ للشّمسِ
تضْحَكُ من عُمق عمقِ الجراح
ونجلسُ عند نواصي الدُّروب
نقزقزُ لُبًّا
ونحكي حكايا عن الحُبِّ،
والعاشقينَ..
وفي كُلِّ عامٍ
نزورُ المقابرَ حُبًّا وشوقًا
لنلقي السّلامَ
وإكليلَ وَرْدٍ
على كُلِّ قبرٍ طواهُ تُرابُ فلسطينَ،
آهِ فلسطينُ
كوني كما كُنتِ، صدرًا رحيبًا
لطفلٍ صغيرٍ كبيرِ الوفاء.
فإمّا حياةُ الكرام
وإمّا مماتُ الكرام
ولا حَولَ إلاّ لشعبٍ أرادَ الحياةَ
فقالَ: سأحيا
وسارَ صعودًا إلى ردهةٍ في السّماءِ.
(البقيعة، ١٢/١٠/٢٠٠٢)

شاعر فلسطيني مقيم في البقيعة / الجليل

صَرْفٌ مِن الممنوع

قمريّات

أستبدلُ قلبي بحقيبة أوسعَ للقادمين مع العقد الرابع
أعدّ القطعَ السود بين ملابسي وأستعدُّ لغسل الموتى
حبالُ الغسيل تطولُ وحبلُ السُّرّة يقصر
في الرّحم تبقى الرحمة

للبِكْرِ أن يتأخّر قليلاً
لهُ أن يُواصلَ صمتَهُ وعبثه مع سمكات الزينة
فيما بعد سوف يكسرُ الهواءَ بصراخٍ مُقسطٍ
فيما بعد سيهجرُ البحرَ وتموت الزينة

للبقيّة ألا تأتي أبدًا
ما دام الثلجُ سيغدو حجارةً حين يلامسُ ترابَ الحديقة
ما دام الريشُ ستتقاسمه الرياحْ
ولن يتشكّل يومًا جناحْ

أشتاقُ إليكم حين أشتاقُ إلى طريق لا يعرف متى يصل
يرميني الحنين على وجهي
أنزفكم وأنزف أسماء بلا هويّة
أسماء نسيتها في دفتر الإملاء المدرسي

اقدام تركتها في حذاء الطفولة
وعيون علّقتُها على القمريات الملوّنة

فراغ

يُصرُّ البابُ على الوقوف بوجهي
أتمدّد عند العتبة
بانتظار بيتٍ
يفتحني ويقرأ مساميري

تتلقاني المائدة بعقارب جائعة
إلى وقت بطعم... ورائحة
أرمي زندي
اتقيًا قلبي
وأخبّئ المنيّه في الخزانة

يتلقاني السرير بأصياف تعبة
عرق مزيّف يزحف بلا خارطة
يشقني الأرق إلى نصفين
ثوب في فراغ وفراغ في ثياب

ظلال

أقلب ملامحي في فنجان الشاي
أقلب الغابات
رائحة النعناع المكدّس
وسكرًا تفحّم على مدار المحاق

أترك الحياكة قليلاً
أترك الخيطان المقطّعة بيننا
أترك قلبي العقدة
وألاحق الخيطان الرماديّة على المشط الأسود
أكدّسها في العلبة النبيذية
لأحيكها شالاً
ذات مساء تفيض فيه الحواس
تعلو . . . تغطّي الجدران
ترسم ظلالً
تزرع بصمات في زجاج النافذة
تمسك الهواء العالق في الأفق
تمسك الأفق وتمدّه سهولاً في صدري

أبيض

نونٌ مفتوحة بدايتي
وسكونكَ قوسان تلاصقا
هالة ناقصة مسحًا

مواسمي طحالب
على وجه الماء
عشبٌ هوى من عينيك
وذبلَ

أقطف الزُرقة
من رمادي مثقل بأفق
أقطف الليلك

من شوكٍ محروقٍ
في جسد قُبّرة

كاللون الأبيض
أنكسرُ في الشمس
أنزفُ أقواس قزح

زبدٌ هاربٌ
لا يكفي ريفيةً مدينة للزرقة بالإبحار

ياسمين منثور
لا يجدي حمراء موصولة بالأقاليم السبعة

وترٌ واحدٌ
لا يأخذ سُلّمًا إلى السماء السابعة

نونٌ مرفوعة نهايتي
نونٌ منفردة تلح على حروفٍ مُعلقة
نِثارُ رُمّان على رخام الشاهدة

رسمٌ

في السفرةِ الأولى
قرأتُ ما كتبَ الله على قميصك
قرأتُ ما كتبته أمّك
بيديها الصبيّتين
حين ألبستكَ الثوب الأخير

وقراتُ ما تزال تكتبه الغريبات
كل الغريبات

في السّفرة التالية
حاولتُ أن أمحو
ما كان الله قد يمحوه
حين يسترجعك بلا قميص
حاولتُ أن أمحو
ما حاولتْ أمك أن تكتبه وأخطاتْ
وحاولتُ أن أمحو الغريبات
كل الغريبات

في السفرة الأخيرة
اكتشفتُ كم أجهل الأبجديات :
أبجديّة الله
أبجديّة الأمهات
أبجديّة الغريبات
وأبجديّة اللغات
فرسمت
رسمت كأنّي لا أعرف الله
لا أعرف الأمهات
لا أعرف الغريبات
ولا أعرف اللغات .

(بيت جن ٢٠٠٢)

شاعرة وفنانة تشكيلية فلسطينية، تقيم في بيت جن / الجليل

بشير شلش

العظاءَةُ عندما تبتسمُ

قهوةٌ باردة

تسعُ سجائرَ وقهوةٌ باردةٌ،
هذا ما تبقّى من ليلتي، الآنَ.
ليلتي التي بدّدتُها كأخواتها أتأمّلُ العتمةَ
وهي تومضُ حولَ مقبضِ الباب
وعلى حوافِ المرايا تحتَ سماءِ الخريفِ.
لا أريدُ أن أفكّرَ بشيءٍ
أو أحزنَ أو أنتظرَ...
تحتَ سماءِ الخريفِ القاسيةِ،
أريدُ أن أستلقي في العراءِ
أدخنُ والتهمُ عنقودَ عنبٍ أحمرَ
وبينَ لحظةٍ وأخرى
ارفعُ يدي مُحاولاً الإمساكَ بنجمةٍ
أو بغيمةٍ ضائعة.

نَهر

أجملُ النساءِ،
التي يقولُ لكَ التوتُ حولَ مشيتها: خُذني
ويُناديكَ الهالُ النائمُ في فلقةِ الشّفةِ: خُذني

ويُسرُّ لكَ وجهُها المُدهشُ:
غوايتي نهرٌ
سائرٌ في الأبديّة.

ضحكٌ أزرق

لثلاثة أيّام متتالية كانت تجلسُ عاريةً في الليل
وتفتّشُ في أسطواناتها عن أغنيةِ حُبٍ
بسيطةٍ ومُعبّرة.
كذبت عليها الأغاني كلّها والتماثيلُ غرّرت بها؛
التماثيلُ مبتورةُ الأيدي مفقوءةُ العيون.
لم تُصدّقْ غُربتهُ الوجوديّةَ عندما كتبَ لها:
«لا أريدُ من الأيام أكثرَ من شبق الأحلام» وانتظرت موعدهُ
كي يجيءَ كما دائمًا في الليل ضاحكًا
ليلةً.. ليلتين.. ثلاث ليالٍ انتظرت تغتسلُ
بنشارةِ القمرِ الفضّة وتبحثُ في الأغاني
عن رديفٍ للشبقِ الذي في دمها
ستنسى، حينَ تراهُ، جميعَ الأغاني وتمسكهُ من أناملهِ قائلةً:
«تعالَ، يا صورتي الأخرى، نتناسلُ في الجمال»
لتسمعَ، كما دائمًا، رنّةَ ضحكته تتدحرجُ
مثلَ نردٍ مُعتمٍ على رخام الرواقِ.

العظاءَةُ عندما تبتسمُ

إنها هناكَ،
الكلماتُ التي بدّدنا أعمارنا
هاربينَ من سطوتها الموجعة
الاجراسُ ترنُّ بماءِ الغيم
والصّهيلُ يطعنُ السماءَ ويرثُ المدى،

الادلاءُ يقيسونَ المسافة بينَ الرّصاصةِ والأغنية
بالحدْسِ، برائحةِ الجهةِ الخامسة

موتى يحملونَ أيّامهم ويهربونَ منَ الجحيمِ القديمةِ
عبرَ طُرُقٍ سرّيةٍ محفورةٍ في الوصايا،
عبرَ أنفاقٍ طويلةٍ ومرايا
مُضاءةٍ بابتسامةِ عظاءةٍ،
وفي آخرها . . . هناكَ . . . الكلماتُ

الكلماتُ التي تحمي السماءَ منَ الإنهيارِ
وتحفظُ للنشيدِ رجعَ الصّدى.

علامة

أختارُ وجهكِ كي يكونَ علامتي في الأرض
وزهرةُ القيظِ التي ستأخذني
إلى الجهةِ الأخرى منَ النهر
من موتٍ يُعدُّ ولائمهُ

نبالةُ الفضة تتنهَّدُ،
أسمعُ أنفاسَ المعدنِ تتهيأُ للإنقضاضِ وانتظرُ الطعنةَ
مثلَ نبيٍّ يُمجِّدُ الضوءَ
في حضرةِ عتمةٍ آسرةٍ.

أختارُ وجهكَ ليكونَ علامتي
في الأرضِ،
عيناكَ تُشيرانِ إلى ما وراء الفصول
وغمّازتانِ منَ الهالِ والملحِ تحرسانِ الذاكرةَ.

الأجراس

بينَ الأعشابِ المحروقةِ حصانٌ أبيضُ
مربوطٌ بحبلٍ في إحدى قدميهِ.
برتقالةٌ مشتعلةٌ هي الشمسُ،
على الطريقِ الترابيِّ يعودُ مشّاؤو المغيبِ ويثيرونَ الغبارَ..
وهناكَ... في آخرِ العالمِ، في آخرِ بيتٍ
امرأةٌ تغزلُ بخيوطٍ حمراء وسوداء
كنزةً لابنها الغائبِ في الحربِ...
تسمعُ أجراساً في البعيدِ
تنهضُ وتضيءُ قنديلَ الزيتِ
وبصَمتٍ،
تجلسُ في مواجهةِ الغروبِ
وحيدةً،
في يدها اليُمنى عودُ ثقابٍ مُطفئٍ
وفي الأخرى تُفاحةٌ حمراء معطوبةٌ.

مَشهَد

حَطَّ دوريٌّ على حبلِ الغسيلِ،
وقعَ ملقطٌ خشبيٌّ
على رُسغِ المرأةِ الغافية
تحتَ قميصِ حبيبها المبتلّ.

هَيّأوا الحقائبَ، رزموا الأمتعة بخيوطٍ حمراء،
مرَّ مركبٌ ابيضُ في النهرِ
بينما يعقدُ ربطتَهُ ويصغي؛
تتكسّرُ الثواني
ويسمعها.

سريعًا مرَّ الوقتُ
بينما يحدّقُ بمرآةٍ مكسورة
ويتحسّسُ نُدبةً على صدغهِ بأصابعهِ العشرة وقلبهِ
ويتذكّرُ خيولاً مجنونةً ومُقامرين أشقياءَ.

اختفاء

من حديقةِ الليلِ المجوسيّةِ جئتُ
وأمضي لأشهدَ بلاغةَ الضوءِ على رقرقةِ الطلّ

أحملُ على كتفيّ أسماءَ فُصولٍ ممحيّةٍ
منسيّةً في ساعةِ رملٍ،
ومواعيدَ العشاقِ والقتلةِ

في الممراتِ الخلفيّةِ للوقتْ
ينحتُ الضوءُ قامتي، يرمّمها
ويسلمها للظلِّ.

رؤيا

رأيتُني خارجًا من سريركِ الصاخبِ،
الماءُ يبلّلُ شفتيّ وإبهامَ قدمي.
لوّعتني الغوايةُ،
وذهبُ أيلولَ يُطقطقُ كُلّما أمشي.

فرادة

كلّهم
من
تُراب،
يقولُ لي حبيبي:
وإليهِ يُرجعون...
وحدكِ من حبقٍ مشتعلٍ وجنونْ!

سماءٌ مجاورة

غبارُ الأقحوانِ في المزهريّةِ، والشمسُ
تُعدّ العشاءَ الأخيرَ وراءَ الجبلْ،
لآخرِ مرّةٍ
يقبّلها على الشفتينِ الغامقتينِ
لآخرِ مرّةٍ تقولُ لهُ إلى أين
تذهب؟ يجرحها ملح وسامته
ويمتصّ دمها رائحةُ الغيمِ المحروقِ حولَ أصابعهِ، لآخرِ مرّةٍ
يسمعانِ حفيفَ الفصولِ الذي يُحبانِ
آتيًا من سماءٍ مُجاورةٍ في الأسطوانةِ،
يتحدّثانِ عن مواعيد غامضةٍ وأصدقاءَ بعيدين
لآخرِ مرّةٍ يُسنّدُ بالشفتين أناملها
وينظرُ في عينيها السوداوين
المشقوقتين، على آخرهما، بنصلِ الهجرانْ.

دهشة

أنا وقلبي؛
يركُضُ فأتبعهُ
وأسقُطُ في دهشته
ويُغمى عليّ.

مدينةُ نون

اسيجةٌ جديدةٌ وأخرى قديمةٌ، دوريّاتٌ، إسعافٌ، حواجزُ
إبرازُ بطاقاتٍ، سيّاراتٌ، عطاءاتٌ نائمةٌ
تحتَ شمسِ الظهيرةِ، موتى طبيعيّون، شهداءُ، جنودٌ
سماءٌ يتخاطفها التماعُ رغبةٍ قاتلةْ
وشمسٌ هائلة
تلمعُ في خوذاتِ الحرسْ.

وصلتُ في الظهيرةِ إلى مدينتي القديمة،
المدينةُ التي غادرتها على متنِ فكرةٍ شاردةْ
إلى أرصفةِ الشمالِ الباردةْ

وصلتُ
في الساعةِ الواحدةِ بعدَ الجنونْ
وصلتُ وقد غادرَ المقرئونْ.

(القدس - ٣٠/٩/٢٠٠٢)

تواصُل

بالقناعاتِ القليلة، بالعنفُوانِ الجذلِ ذاته والحيزِ الفقيرِ،
بالكلماتِ الساقطةِ مطرًا في هوامشِ المعاجمِ الميّتةْ
سأواصلُ العيشَ
بقلبٍ مُجرّحٍ بالغوايةِ والفصول
وذاكرة تجرّها خيولٌ شبقةٌ صوبَ النسيان.
يَ الواقفةُ مثلَ نصلٍ على هاويةِ القلبِ،

إنني أشتهيكِ لكنني لا أُحبكِ
فابحثي معي عن لُغةٍ ثالثة .

الغائب

في « خميسِ الموتى » زرنا قبرهُ
وأخذنا معنا بيضًا مسلوقًا بالصُّفيْرِ لعزرائيل
وطلاءً أسودَ لنُعلّمَ من جديدٍ على الشاهدةِ :
« وُلدَ في . . . و
تُوفيَ في . . . »
في « خميسِ الموتى » نثرنا وردنا عندهُ
وردنا الذي لا يكترثُ به
وتحدّثنا عنه بصيغةِ الماضي البسيطِ بينما كُنّا ننحني
ونلمُّ بأكياسنا الورقيّة أيامهُ الراقدةَ
لنُهديها لأبنائنا .

عُزلة قصوى

لأنني وحيدٌ ومُحاصرٌ
مثلَ بُحيرةٍ على ورقةٍ،
أسألُ أسئلةً غامضةً
وأُشاركُ اللهَ رثاءَ المدنِ المحترقةِ .

مواجهة النافذة

ثلاثةُ كَراسٍ منَ القشّ في مُواجهةِ النافذةْ
وحيداً، أتّكيءُ على الوسطى
وأُحدّقُ في البحرِ
وعلى جانبيَّ الغيابُ والحزنُ
ينخرانِ مفاصلَ الخشبْ . . .

ثُمّ تغيمُ السماءُ الصغيرةُ بعد شرفتي فجأةً
وتُمطرُ على العشبِ دونما سببْ .
(حيفا - ١٣/٣/٢٠٠٠)

تذكار

حيثُ كنتِ تنامين في جهةِ السريرِ
طلعَ عشبٌ أزرقُ يُشبهُ النسيان،
وحيثُ تركتِ الكُحلَ في مروَدِ الكحلِ
تمرُّ، كلّما أنظرُ، ثلاثُ غيماتٍ من نبيذٍ
ويلمعُ ظِلٌّ

مثلَ ملكٍ يستَوْزِرُ الحصى والظلالَ
ويستكتِبُ الدُّمى والعصافيرَ،

كذا
أنا
في غيابكِ .

أغبياء

الأغبياءُ،
قطعوا ثلاثةَ جبالٍ من الصخرِ
لصقلِ شاهدةٍ واحدةْ.

(١٢/٢٠٠٢)

(من مجموعة شعرية قيد الإنجاز بعنوان «حانة في آخر العالم»)

شاعر فلسطيني من عرابة / الجليل مقيم، حاليًا، في ألمانيا

لـيـانـة بـدر

حديقة ديناصورات

مثل دجاج عملاق بوقوق، أو مثل «السيكلوب» بعينه الواحدة، وهدير تنفُّسه العالي، كانت توالي اقترابها من حائط البيت.

كان ذلك غريبًا فعلاً، ذلك أنني لم أرها في الحي منذ عشية الأمس.

كنت أجلس خلال النهار في الهنيهات التي لا يكون فيها إطلاق نار وهبوط قذائف، أطالع صحفًا قديمة تحت أوراق الدالية التي أصرَّ أقاربنا (الخلايلة) على زرعها أمام الدار منذ أكثر من سبع سنوات. أنتشي بهالة الضوء الخضراء التي تعكسها الأوراق المعرشة. وأشغل نفسي، بين الحين والحين، بمطالعة أحداث وطرائف في أماكن أخرى من العالم، بعيدًا عن أخبار غزو مدينتنا، وتدميرها.

رغم منع التجول المتواصل، وأصوات الإنفجارات البعيدة، ورغم بؤس الإحتباس المزمن داخل الجدران، فقد كنت لا أزال أتمتع عبر هذه الأوراق القديمة، بأنباء بهيجة تبثّها حروف سوداء صغيرة لم أعد أراها بدقة إلا عبر عدستيّ النظارة الطبية.

عندما اجتاحت الآليات المصفحة مدينتنا لأسابيع طويلة، اشتكيت وكل من أعرفهم، من قلة الحركة بسبب الإحتباس داخل البيوت التي يمنعنا الجيش من الخروج منها.

أعياني الإحتباس في ظل منع التجول المتواصل، ومراقبة الآليات المدرعة وهي تجول في الشوارع بدلاً من العربات المدنية الإعتيادية، ووددت أن لا أستسلم لفقدان حياتي اليومية. لذلك عقدت العزم على أن ألعب تمارين رياضية كي لا تصاب مفاصلي بالوهن، وجسمي بالكسل. كانت هذه التمارين خير وسيلة لإنعاش أيامي، وعليّ أن لا أذعن للضغوط فأتراجع عن القيام بها، كما حدث في مرات سابقة.

صار عليّ اختيار الوقت الذي لا يهددنا فيه قصف مباشر عند وقوفي في فسحة الغرفة في الطابق العلوي قرب النافذة، كي أمارس القفز والمراوحة في ذات المكان، دون أن يغيب عن خاطري ضرورة تجنّب قناصيهم.

كنت ما زلت تحت وطأة الرعب من تصويبهم نحوي خلال الإحتلال الذي سبق وحدث لمدينتنا منذ شهرين. يومها كنت واقفة في الحديقة أتأمل الدالية التي لم تطلق أوراقها بعد، وأتفحص اللون الأخضر الذي يبرز من العقد الدقيقة التي ترشم الجذوع، حين خطر لي أن أتفقد جارتي في أثناء سماع صوت مروحيات «الاپاتشي» التي كانت تحلّق ساعات وساعات في سماء المدينة بحثًا عن أهداف بشرية تصطادها. خرجت إلى الباب الرئيسي فانطلقتْ على التوّ صليات من الرصاص. لو لم أركض، ولو لم أعد زاحفة وملتصقة بالجدار، ولو لم أفتح باب الدار وأنا في وضع القرفصاء كي لا يكون تصويبهم دقيقًا نحوي، لو..

لو..

قلتها طويلاً لنفسي بعد ان رأيت الحفر التي أحدثتها صليات الرصاص على حائط المدخل حيث كنت واقفة قبلها بدقائق.

المهم انني بدأت خلال هذا الإجتياح، وخلافًا للمرات السابقة في تشغيل «المسجلة»، وممارسة حركات رياضية كرّستها طقوسًا تلعن وجودهم في الخارج، طوال احتباسنا في الداخل.

اليوم هو الخامس من احتلال الجيش، الرابع أو السادس أو ما لا أدريه لمدينة رام الله. وشمس الأصيل التي غنت لها طويلاً «أم كلثوم» تتراءى برتقالية متوهجة من وراء زجاج النافذة.

امتدت يدي إلى «المسجلة» بتلقائية، وأدارت الشريط فصدحت موسيقاي المفضلة فورًا. كان ثمة طيور تحلّق فوق ساحل ما، والأمواج تصطخب حولها في رقصة لانهائية. الشمس فاترة، ورائحة الملح تعم المكان. وهناك دلافين ترقص وسط المياه الزرقاء، الزرقاء.

اهتزّ شيء ما في داخلي، ودبّ فيّ الإستغراب من بهجتي العارمة.

في المرّات السابقة كانت ثمة حواجز تعطي للإحتلال هيبته، فتطيح بأية متعة تأتي بها الأنغام، وكان مجرد الإستماع إليها في أثناء الغزو جريمة. أما الآن فأحس بأن رغبتهم القاسية في فرض أنفسهم على حياتنا وتدميرها، جعلتني أتجاهلهم كليًا. صارت الموسيقى هي الأساس، بل وصار وجودهم ذاته باهتًا إلى درجة تثير إستغرابي.

لم يبدأ النغم الأول من موسيقى الجزر المتوسطية حاملاً صياح النوارس، حتى اهتزت أرضية الغرفة تباعًا، بتوافق مع إيقاع الجنازير ذات الصرير المعدني وهي تنهب الأرض نهبًا.

اقتربت من حافة النافذة. لا بدّ أن هؤلاء الأولاد حديثي التخرج من المدارس الثانوية ممن تبعث بهم إلينا دولة الإحتلال مرتدين البزّة العسكرية، ما زالوا يوالون التجوال بآلياتهم المصفحة، محاولين بث الرعب في أزقتنا وشوارعنا، لأن صبية أحياتنا لا يذعنون لأوامر منع التجول، ويواصلون ألعاب الكرة وكأن شيئًا لم يكن.

كان العديد من اولاد حارتنا يهربون من وراء ظهور أمهاتهم، كي يلقوا على عناصر الجيش الحجارة حتى لو كانوا داخل مجنزراتهم. وكانوا يرقونهم بأغنيات ساخرة تثير حفيظة راكبي الدبابات فيبدأ هؤلاء فوراً في قذف شوارعنا بقنابل الصوت والغاز الخانق.

تزايدت دهشتي حين توقف الركب عمداً أمام بيتنا.

في مقدمته، تلك الدبابة التي ظل محركها يحشرج إلى أن استحال هديرًا فور وقوفها. لم يلبث الجندي الذي كان على راسها إلا ثانيتين، ثم نزل إلى بطنها محتجبًا وراء برجها، واعاد إغلاق غطائها ذي القبة المعدنية.

دبابة «ميركافا» ضخمة تنتفض محركاتها، فتهتز أرض الدار، وربما الشارع أيضاً، ويصحبنها ناقلة جنود مصفحة، وجيب عسكري.

انتظرت كي أرى من وراء الستارة المخرمة إلى ماذا يهدف توقفهم المباشر أمام سورنا وبوابة دارنا!

هل يمتلكون حاسة تخاطر «تليباثي» تخبرهم عن تجاهلي لوجودهم، وعن شريط الموسيقى الذي بدات في تشغيله رغمًا عن أوامر الرعب التي يوجهونها لنا عبر مكبرات الصوت التي تحملها دباباتهم؟

«ممنوع التجول.. ومن يخالف تطلق عليه النار.. يا أهالي رام الله»..

لم يطل تحديقي من النافذة لأن الجندي الذي كان يطل من الدبابة ليرمق باب دارنا، وهذا الجانب من شارعنا وهو على قمتها، اختفى الآن تمامًا في جوفها، فلم يعد يبدو من الدبابة كلها سوى سبطانة المدفع التي بدأت تدور باتجاه عريشة العنب فوق مدخل البيت.

لم افهم ما يجري عندما واصلت فوهة المدفع الكبيرة اقترابها متجهةً نحو المدخل الصغير لدارنا حتى تحكم التسديد على ما يبدو، لذلك قررت الخروج إلى فسحة الدار كي أطل عبر السور.

كان في ضيافتنا صحافيون أجانب جلسوا هناك لإجراء بعض المقابلات، فإذا بهم في وضع قلق مبين. كانت فوهة المدفع تتأرجح نزولا صعوداً أمام البوابة، ولا احد يقدر على تفسير اغراض هذا الإستعراض العسكري في حارتنا تحديداً. كنت أتطلع إلى ضيوفنا، واراهم يراقبون باندهاش ممزوج بالفزع الخفيّ. كان هنالك واحد منهم يقف وهو يحدق عبر خصاص النباتات المعرشة بعينيه الزرقاوين اللتين ازداد ضيقهما، وآخر كان يستنجد بهاتفه المحمول كي يستطلع ما يجري من مستجدات في البلد قد تكون لها علاقة بهذا التهديد المباشر.

وقفت مع أهل الدار والضيوف، وبالتدريج تكوّن لدينا تقدير ما، بان الموضوع يتعلق بشكوك نقاط المراقبة العسكرية حول السيارة التي اقلّت مجموعة الصحافيين وسط حظر

تجول كامل. صحيح أن لديهم تصاريح بالحركة، لكن سيارتهم التي كانت مكتظة أثارت ريبة الجنود حين طال وقوفها على باب بيتنا.

لاحظنا من وراء ثغرات معرشة اللبلاب أن عدداً من الجنود المدججين كانوا يحيطون بمقدمة السيارة وهم يستجوبون سائقها الأوروبي الذي كان يعاود أمامهم ترديد العبارات المرتبكة ذاتها.

فوهة المدفع تلفُّ في نصف دائرة باتجاه بيتنا. الهلع يسود الضيوف. أتكلم معهم كي أهدئهم موجهة حديثي تحديداً إلى ذلك الصحافي الذي كان الرعب يرسم تعابير وجهه:

سادتي.

هنا حديقة (جوراسيك بارك) لا تخافوا.

ظننت أن مزاحي سوف يهدىء الوضع.

ماذا يعني كل هذا أمام ما عملوه بالأمس على «حاجز سردا» الذي يؤدي إلى «جامعة بيرزيت»! كانوا قد اعتقلوا عشوائيًا العديد من المارة، وكانوا يرغمونهم على الركوع وسط شمس حارقة. كانوا معفرين بالتراب، وكانت أم شاب منهم، تتوسّل إلى أحد الجنود ليطلق سراح ابنها. تخاطبه وتقول:

«يما مش أحسن لك تترك هالولد وتروح تبورد على دارك، بدل ما تعذبه وتعذب حالك في عزّ الشمس».

وعندما أعياها التوسل لجأت إلى رجاء آخر بدا لها لا يخيب:

«يمكن لو رحت على بيتك وشربت كاس بيرة مبردة عالمسبح مع صاحبتك أحسنلك من هالشقا هون».

لكن الجندي طبعًا لم يستجب، وظل يضرب الشاب الموثوق بالحبال.

كان اضطراب ضيوفنا يزداد، وهواتفهم النقالة تعمل بشكل محموم.

من ثغرات السور يبدو الجنود المنتشرين أمام الدار. خوذاتهم العسكرية تمسح أي انطباع انساني يتمنى الواحد فينا في مثل هذه اللحظات تواجده فوق وجوههم الحجرية.

لم لا تكون إذًا حديقة ديناصورات؟

لا بأس. سيذهبون في النهاية، مثل جميع جنود الدبابات التي تأتي كي تقف في مستديرة الحارة طويلاً، ثم تلفّ وتجد نفسها مضطرة إلى الذهاب.

أيبقون؟ لا يمكن. لا يستطيعون المكوث هنا إلى هذا الحد، في الوقت الذي لا يقدرون فيه على تحمّل أغنية هزء واحدة من صبيان حاراتنا، فكيف بالمكوث الدائم؟

إن بقوا يومًا فسيذهبون في اليوم الثاني.
وإن سنة فسيضطرون إلى الإنسحاب في السنة التالية.
أو التي بعدها..
أوشكت أن أقول للضيوف وقد كفت أياديهم عن تناول المكسّرات من الصحن الموضوع على الطاولة:
لقد سئمنا فعلاً لكثرة ما رأينا هذه الآليات المصفحة. حتى أن الملل منها طغى على خوفنا منها. هل تريدون أن نمدّ أمامها بعض اللوز والفستق، فقد يمكننا ترويضها آنذاك مثل مخلوقات السيرك.
إلا إنني تراجعت.
فسوف يكون من الصعب عليهم مجاراة مزاحي حتى لو كان على سبيل مواساتهم.
كان الرعب قد انغرس أعمق وأعمق في وجه صاحب العينين الزرقاوين، وكان ما زال يجري اتصالاته في الهاتف وكأنه لا يسمعني.
يا للبؤس! يبدو أن مزاحي لم يسهم في تخفيف الجو، بقدر ما زاد من وطأته عليهم.
شعرت أنني خفيفة ومتحررة من رعبهم. طفت في داخلي موجة من مشاعر الإرتياح وأنا أردد لنفسي:
حديقة ديناصورات.
حديقة ديناصورات.
تذكرت الآن، ربما كان سبب الألفة مع هذه العبارة أن ابني كان يجمع صور الديناصورات. لمدة سنوات اهتم بأن يلصقها على دفتر بعد تصنيفها. لم أفهم وقتها كيف يمكن لفتى لا يتجاوز الثانية عشرة أن يهتم بجعل الأحافير وأنواع الديناصورات هواية له!
ما وجه المتعة؟
مرة كنا في رحلة سياحية خلال العطلة الصيفية. صادفنا دكانًا لعرض الرخام المصقول الذي يستخدم في بناء البيوت. كانت هنالك واجهة فرعية للمحل تضم متحجرات وأحافير. أصرّ ابني على الدخول. لاحظ البائع تبرُّمي وأنا أوجه السؤال للفتى الذي كان قد شرع في شراء دودة حجرية ملتفة على بعضها بشكل حلزوني:
ماذا تنفعك هذه الأشياء؟
كان يريدها، وهذا يكفي. لكنه لم يعرف كيف يجيبني، فقد كان أصغر من أن يعرف الشرح.
والآن، أأجد هنا حديقة ديناصورات أمام بيتي؟ أمام فسحة البيت التي زرعتها بإكليل

الجبل، وأزهار «الجيرانيوم» النارية اللون؟

كبر الفتى الآن، وانصرف عن ولعه القديم. مشكلته صارت الوصول إلى الجامعة، والطرق مغلقة بالحواجز والجنود. صار لا يزورنا إلا في نهاية الأسبوع عندما لا يكون هنالك منع تجول. نسي هواياته الأولى، وصارت أولوياته مختلفة. لا يكترث إلا باللعب على الجيتار، والحديث على الهاتف مع أصدقائه، ومحاولة ترتيب مواعيد مناسبة مع صديقته. لا يهتم إلا بكيفية الهروب من قنابل الصوت والغاز التي يلقيها الجنود وهو في الطريق إلى الجامعة. يتسلق الجبال مع زملائه تحت خطر عين القناص كي يستطيعوا الوصول.

قبل يومين فقط، أصرّ على أن ينتقل للسكن نهائيًا في بيرزيت. أحسست أن حياتي فرغت دفعة واحدة، وأنها صارت محكومة بالنقيضين. فمن جهة صار الإحتلال يقلص حركتنا، ويفرض علينا التفكير في كيفية استخدام الساعات القليلة التي يسمح لنا بها في أثناء حظر التجول، ومن جهة أخرى صارت حياتنا الإجتماعية مقيّدة تمامًا. لم يعد هنالك أي وقت لرؤية أصدقائنا أو أهالينا. حتى زيارات جاراتي لشرب القهوة والفتح بالفنجان توقفت دون سؤال أو جواب رغم أننا نسكن في الشارع نفسه. حتى المستقبل القريب صار غائبًا فلم نعد نتطلع إليه، كي تستجلي أشكال قدومه في حلقات «التفل» البنية على البورسلان الأبيض. قبلها كان بإمكاني أن أقيم جوًا احتفاليًا من الفرح حين أحضّر بعض الأطعمة اللذيذة في أثناء ساعات منع التجول الطويلة. الآن، من سيأكل ومن سيعجبه مذاق أطعمتي؟

ربما لو غادر الولد إلى مدينة أخرى، وضمن ظروف أكثر طبيعية، لما أحسست كل هذا البؤس.

يعني حديقة ديناصورات! دبابات تركض في أزقتنا وشوارعنا كل ليلة، وفي كل ساعة تجرّدنا من حياتنا، ومن كل دقائق عمرنا.

الدبابة ذات سطح قاس.

الديناصور له جلد خشن.

الدبابة لونها كاكي.

الديناصور لونه بني، ربما يميل إلى الكاكي قليلاً.

كان حيوان طفولتي على أية حال. أخذت بحجمه الضخم في كتاب كان يقرأه والدي. طلبت منه أن يأخذني إلى جنينة الحيوانات كي أركب عليه. ظننت أن الصعود إلى ظهره سيكون شبيهًا بالصعود إلى قمة جبل، فأخبرني أنه لم يعد موجودًا في هذا العالم.

كان عمري أربع سنوات وقتها، وافتقدت الديناصور.

لن أفتقد في حياتي أبداً وجود الدبابات.

هل نستطيع أن ندجن هذه الحيوانات المعدنية المجنونة. نشير إليها في أثناء منع التجول بالأكف فتتوقف، وتحملنا حيثما نشاء. نعطي سائقها قطعًا صغيرة من النقود، كما يفعلون في الباص الإنجليزي ذي اللون الأحمر الشهير؟

هل سنحتاج سلالم لتسلّقها؟ ولماذا تنطلق في شوارعنا وهي تعوي بوحشية، وكان عذابًا ضاريًا يلوي مفاصلها؟

الديناصور ما زال واقفًا على باب البيت.

أضحك من جديد، ولكن بمرارة هذه المرة.

بدأ الصحافيون في لملمة أوراقهم وحقائبهم. يبدو أن اتصالاً هاتفيًا طمأنهم بأن المسألة سوف تنجلي قريبًا، وأنهم سوف يستطيعون المغادرة.

ديناصورات وإلاّ مش ديناصورات؟

دبابة وإلاّ مش دبابة؟

كان والدي يخبرني في طفولتي «حكاية إبريق الزيت».

أحكي وإلاّ ما أحكي؟

إبريق الزيت وإلاّ مش إبريق الزيت؟

عدت من جديد إلى نافذتي أتأمل الأفق النازف احمراراً.

أهيب بنفسي كي أبدأ حركاتي الرياضية من جديد، وأحاذر من صوت خطواتي حتى لا يسمعني الجنود. وحين أيقنت أنهم قد ابتعدوا فعلاً، أدرت الشريط عائدة إلى موسيقاي المفضلة، وواصلت القفز والمراوحة أمام النافذة، مكافحة اكتئابي بعد أن عجزت عن سماع أصوات تلك الجزر المتوسطية التي تغرد طيورها فرحًا، فيما تغطس شمسها بهدوء وئيد إلى قاع البحر. بينما الدلافين ترقص في مياهها الزرقاء، الزرقاء.

ورائحة الملح تعطر الصخور الدافئة.

لم يكن هنالك إلا دقات قلبي التي تتواتر بصخب مع هدير الآلة المعدنية العملاقة، وقد بدأت تبتعد عن حارتنا.

(رام الله، حزيران - تموز ٢٠٠٢)

كاتبة فلسطينية مقيمة في رام الله/ فلسطين

اغتيال كلب!

عواؤه النائح الحزين يتماوج مع وحشة الليل متكسرًا على سفوح الجبال المعتمة. عواء يذهب في رحلة استرجاع سحيقة، إلى أسلافه الذئاب. يعوي محاولاً أن يتذكر طفولته. يستند على قائمتيه الأماميتين ويحدّق في حواف الصخور الداكنة... أذناه القصيرتان تلتقطان همس البرية المتناسق... تهب ريح ناعسة فتضاعف وحشته.

السلسلة الحديدية اللامعة التي لا تتعدى ثلاثة أمتار تراكم في نفسه شعورًا متناميًا بالإهانة... يندفع بلونه الناريّ محاولاً تخطي حدودها المحكمة، فيرتدّ بقوة توازي قوة اندفاعه. لم يتوقف يومًا عن المحاولة لكسر المسافة التي تكبح تمرّده الأزلي. إخفاقه المتكرر يفجر في داخله قوة تحمل كل ما يضمره من غضب ورفض للتكيف.

تتلامع في عقله ذكرى انطلاقاته الخاطفة في السهول وعلى التلال. كان ينحدر بعنفوان ذئب. يخطف المسافات خطفًا، ينعطف يمينًا وشمالاً... بمرونة وجمال.

يذكر جيدًا... كان يخترق حقول القمح الخضراء، فتتخاطف سيقانها الدقيقة أمام عينيه وتداعب وجهه... لحظات ويظهر بلونه الناريّ على الجانب الآخر من الحقل. حينها تغمره البهجة وحرية الاندفاع ولذّة التمرّغ أو الوقوف على شفا صخرة، فيبدو جميلاً، قويًا، متناسقًا.

تدهمه الذكريات فينثُ ملتفًا حول ذاته يحدّق في السلسلة، ثم يتمدد واضعًا رأسه على قائمتيه الأماميتين، ويسكن. فقط عيناه الحادتان، أذناه الرهيفتان تتحرّكان كلما قطع الفضاء عصفور عابث، أو بدت على السفوح قطعان الماعز المشاكسة.

أكثر ما يثير غضبه ونباحه الوحشيّ أن يقترب إنسان أو عابر من مدى نظره. لم يكن يأنس إلا لتلك المرأة وذلك الرجل اللذين يقدمان له الطعام والماء.. وقبوله بهما لم يكن سوى نوع من رد الجميل: إنها غريزة البقاء المدفونة منذ الأزل.

عدا ذلك لا يجامل أو يلاطف أحدًا.. لم يكن يقدّم سوى الحد الادنى من التنازلات.

فما الذي يريده أولئك العابرون سوى العبث به وإثارته؟!

ما إن يلمح ظلاً يقترب حتى يندفع كسهم محاولاً تخطي حدود السلسلة المقيتة.. ينبح بضراوة تثير الرعب وحساب العواقب جيداً.

كان يومًا من أيام حزيران...

اقترب سلمان تغمر وجهه ابتسامة ماكرة عابثة... إندفع الكلب في موجة نباح متواصل.. يشدّ السلسلة، دون جدوى.

قرفص سلمان على مسافة كافية يحدّق في الكلب، الذي بدوره ينظر بشكّ وشعور متنام بالغضب... «ما الذي يريده هذا الرجل؟».

تناول سلمان حصاة وقذفها. كانت الحركة مفاجئة، فلم يتجرأ أحد على التحرش به حتى بالكلام... غامت عيناه وبدت على وجهه الذئبي تكشيرة مخيفة.

قفز بكل قوته نحو الرجل الذي اندفع بتلقائية إلى الخلف رغم معرفته بأنّ حدود السلسلة تُبقيه على مسافة آمنة.

كانت الاندفاعة من القوة بحيث بدا حينها بلونه الناري طائرًا في الفضاء.

وفي سَوْرَة اندفاعته العنيفة جذبته السلسلة إلى الخلف... فعاود الهجوم مرّة أخرى... حينها اطمأنّ الرجل، تناول حصاة ثانية وثالثة و... وراح يقذفها. تضاعف الغضب المقيّد حتى الإهانة. توقف عن الاندفاع وأخذ يتلقى الحصى بفمه مكشّرًا، ثم وقف عاجزًا ينبح بقهر.

استدار سلمان ضاحكًا، ومضى يتسلق شعاب الجبل المقابل لاحقًا بقطيع الأغنام.

لاحقه الكلب بنظراته... ثم أخذ يدور في دائرة السلسلة يجذبها بعنف... يقف قليلاً، يتابع الرجل الصاعد، ثم يعاود جذب السلسلة بإصرار وعناد.

وأمام عجزه تجمد واقفًا عند نهاية السلسلة محدقًا في النقطة السوداء التي ابتعدت متعربشة صدر الجبل. كان يلهث بسرعة وغيظ... لم تترك عيناه الظل المبتعد. فجأة رفع رأسه نحو الفضاء الحار يعوي بقهر اليم... انكسار ومرارة غمرا قلبه الذي يأبى الانصياع.. بدا حينها حزينًا، مهانًا إلى أقصى الحدود...

بدت اللعبة لسلمان مسلّية، فكلما مرّ بقطيعه قرب مكان الكلب... يترك الأغنام على هواها، ثم يقرفص جامعًا الحصى يقذفه بها... يقفز بعدها ضاحكًا وسط نباح وحشي يتردد صداه على سفوح الجبال المقفرة...

الغضب يتراكم . . . تأصّلت الكراهية في أعماق الكلب . . . ذهبت بعيدًا .

«ما الذي يريده منّي، لو كان يعرف أن بإمكاني تخطي هذه السلسلة هل كان يجرؤ على التحرّش أو الاقتراب؟!» .

غدا أكثر عدوانية، يتشمّم الهواء، تنتصب أذناه عند أي همسة واضحة أو غامضة . ما أن تتناهى إليه أصوات الرعاة حتى ينتصب متحفزًا، يجذب السلسلة ويمسح المحيط والسفوح المغبرّة بنظرة غامضة تثير الرعشة .

ريح الخريف تذرو القش الجاف وتراقص الشجيرات البرية المتناثرة . قطعان الأغنام تتسلق المنحدرات ويعلو ثغاؤها مع الريح . . . وقف سلمان متكئًا على عصاه يتجاذب الحديث بصوت مرتفع مع بعض الرعاة . . . بين الحين والآخر يصفر أحدهم، أو يقذف حجرًا ليردع جديًا مشاكسًا .

في الشعب المقابل وقف الكلب، قلبه يدق بتلاحق، حدّق نحو الجبل . . جذب السلسلة بقوة عفوية، ودون أن يدري كيف، انفلتت إحدى الحلقات بالقرب من عنقه . . .

لمعت عيناه بدهشة، ومرق كالبرق نحو الجبل يغذيه إحساس عميق بالانطلاق، وتصميم لا يُرد .

لم يدرك سلمان العابث الخطر الذي يقترب . . . المسافة تتقلص . . . إخترق الكلب الأشواك المتناثرة بمهارة، قفز فوق الأخاديد والصخور . . . اتخذ مسارًا موازيًا للرعاة .

لمح أحد الرعاة الكتلة النارية المتحركة، نظر إلى سلمان وعلّق ضاحكًا : «يبدو أن ذلك الذئب يأنس بنا، كيف أفلت من سلسلته؟» .

لم يكترث سلمان للأمر، وتابع ثرثرته .

الكلب يتقرّب بهدوء ويخبرة الذئاب التلقائية . وفي اللحظة التي بات فيها بموازاة سلمان انعطف فجأة واندفع بسرعة خاطفة .

التفت سلمان غريزيًا، فارتعش فاغر الفم من الرعب والخوف . كان وجهًا لوجه مع الكلب المندفع الذي وثب في تلك اللحظة من مسافة أربع خطوات، واشتبكا .

حاول سلمان أن يلوّح بالعصا ولكن من دون فائدة . كان الخطر ساحقًا . الكلب يهاجم بقهر مكبوت . انفتح فمه على أنياب وحشية . مدّ سلمان يده ليمسك بالطوق الجلدي، فاطبق الكلب عليها بشراسة . . . صرخ سلمان، صارع باستماتة محاولاً منع الأنياب والمخالب من الوصول لوجهه . . . تدفق الدم من ذراعيه وصدره فتضاعف هياج الكلب . . .

استفاق الرعاة من ذهولهم وقدّروا حجم الخطر . . . تدافعوا يتصايحون، وانهالوا على

الكلب بالعصي.

قدّر الأخير بأن الوضع لم يعد ملائمًا لمواصلة الاشتباك، انفصل بسرعة عن جسد سلمان الدامي، وانحدر مع الشّعاب كالريح تلاحقه الحجارة والشتائم.

بدا سلمان شعثًا داميًا عيناه مرعوبتان، سحنته راعشة ومحزنة... فيما علت وجهه صفرة شاحبة.

واصل الكلب عدْوَهُ الطليق، غاص في ثنايا الأودية.. شعر بالانتعاش والكرامة المستردة، تسلّق الهضاب، لم يتوقف، يعدو ويعدو، فرح غامر يدهمه، فيما الريح تغسل وجهه وصدره المندفعين.

صور طفولة غابرة تتزاحم في ذاكرته الطليقة... تشمّم الهواء، وفي جانب صخرة ظليلة تمدّد ناعسًا بغبطة.

اختفى الكلب.. فقط في عتمة الليالي كان يُسمع في البعيد عواء نائح... كان يرفع رأسه نحو القمر ويعوي... فتردد السفوح صداه الحزين.

مرّ شهران على الحادثة. اطمأن سلمان مع بعض التردّد الحذر، لكنه عاد لسيرته وعبثه...

بذكاء ماكر عاود الكلب التقرب من الرعاة.. بهدوء وحذر... لا بد من جولة أخرى... فرصة أخرى...

إذن، ما جرى ليس مجرد ردّ فعل عابر. فما يتأسى على الظلم يحفر عميقًا ويستقر مؤلمًا جارحًا. هكذا تغدو المسألة، تصفية حساب لا فرار منه. «لن يهرب مني ذلك الرجل... سألاحقه... سامسح لديه كل شعور بالتفوق على كلب مقيد بسلسلة ثقيلة، سأواجهه مرّة ثانية، وسأثير الرعب في أعمق أعماقه... حينها سيدرك فداحة الخطأ، والرغبة في الإساءة النابع من قدرته على الاختيار ضد كلب ليس له خيار سوى حدود السلسلة الحديدية بامتدادها الثلاثة».

وهكذا كان.

حانت الفرصة، اقترب الكلب يومًا من دائرة الرعاة... توترت أذناه فيما عيناه تشعان ببريق غريب. هذا هو الرجل... هذا هو.

إذن هي المواجهة التي لا فرار منها.

لم يُضعْ وقتًا في التفكير، اندفع كمقاتل يعرف أن أقصر طريق لحسم التردّد وإرعاب

خصم جرّب طعم الخوف وتجميد عقله عن العمل، هو الهجوم مباشرة، وجهًا لوجه.

انخطف يعدو بسرعة خاطفة، وبراعة ذئب، كانت الأشهر التي قضاها يجوب السهول والجبال كافية لاستعادة توازنه واعتداده بذاته.

انقضّ سريعًا.

التفت سلمان يدفعه إحساس غامض بالخطر فشاهد الكتلة النارية تتقدم نحوه مباشرة. اعترته رجفة لكنه تمالك نفسه، فالشلل عند المواجهة يعني الموت.

لم يتردد في الصراخ طالبًا العون «إليّ، ساعدوني، إنه قادم سيقتلني». كان الصوت راعشًا يحمل رنة رعب دفين، وثقة مهزوزة، وذكرى تثير القشعريرة وإحساس مسبق بالهزيمة.

الكلب يندفع مقتحمًا من جهة الشرق، بينما سلمان يجمع الحجارة بخوف، فسرعة الكلب وضيق المسافة لم يتركا له أي هامش للفرار. لقد فرض الكلب المواجهة فرضًا ومن الشمال ثلاثة رعاة يركضون متصايحين بغضب.

الكلب يقترب بسرعة وخفة مراوغًا الحجارة المتطايرة «يجب أن أصل إليه».

في اللحظة التي وصل فيها الرعاة، كان الكلب وسلمان يشتبكان في صراع جسدي متوحّد، يتطاير حولهما الغبار والصراخ، وهرير كلب غاضب.

سلمان يدفع الكلب إلى وراء بكل قواه، يضرب ظهره بالعصا... والأخير يمزّق ما تصل إليه.

صرخ سلمان «اقتلوه، ابعدوه عني، اقتلوه».. أثار الصراخ والمواجهة المميتة انتباه بعض الرجال على الهضبة المقابلة، فاسرعوا راكضين كالخيول.

شعر سلمان بالدوار وبجفاف لا مثيل له في حلقه، عزيمته تضعف أمام تضاعف وحشية الكلب... دقائق وينهار. أحسّ الكلب ببداية انهيار خصمه، والرعب الذي يسيطر عليه فازداد شراسة.

وصل الرجال الراكضون، أحدهم يحمل بندقية، هاجموا الكلب فورًا. شعر أن الأمور اخذت تسوء، الضربات تنهال عليه.. «لا بد من الانسحاب، لم تعد المواجهة متكافئة، لم تعد شريفة..».

احسّ بالغضب والألم... لماذا لا يتركونه وحده مع خصمه؟ لماذا ذلك التواطؤ غير المفهوم؟!

انفصل فجاة عن سلمان، وراح يعدو مبتعدًا، اصابته بعض الجراح، لكنها ستلتئم. أخذ يعدو ويعدو يخالجه شعور بالسرور، لقد تمكن من تحطيم خصمه. نظر صوب الشرق،

صوب الجبال المضيئة، وبدأ ينحدر كنقطة من نار. الريح تواجهه، تعيد إليه بعضاً من هدوئه. فجأة، دوّى طلق ناري.

لهيب حارق يشعل خاصرته اليمنى. التفت. كان الدم يتدفق، غامت عيناه، تراقصت الجبال امامه في البعيد. واصل عدوه، لكنه بدا غير مستقر، لم يعد يسيطر على تناسقه الغريزي في العدو.

شعر بالإنهاك يلفه... الألم حارق. توقف. استدار يحدق في الأجساد السوداء التي تتراقص خلفه صارخة.

لسعة باردة.. اجتاحته رغبة في النباح. لم يتمكن، فاخذ ينبح بما هو اقرب للأنين المؤلم الحزين. أحسّ في أعماقه بخذلان ساحق سبّبته رصاصة جاءت من الخلف.

آدار ظهره للجميع، يجرّ جسده الممزّق باتجاه الشرق، لم يعد يهتم بشيء. «لو احصل على بعض الماء». حلقه يشتعل... يمشي ويمشي. نظر إلى الجبل البعيد المتلامع. استذكر طفولته البعيدة، انسيابه بين عيدان القمح الخضراء، ركضه الفسيح.

توقف بلا اكتراث... حاول أن يلعق الدم الحار المتدفق... ثم... تناهى إليه دوي طلق آخر.. غلالة حمراء تنسدل على عينيه فتحجب الجبل البعيد المتماوج في الشرق، في اقصى الأفق وتقطع عليه ذكريات طفولة راحت تبتعد.

(من المجموعة القصصية الأولى للمؤلف التي ستصدر قريباً، تحمل عنوان القصة نفسه)

كاتب وصحفي فلسطيني مقيم في بيت ساحور / فلسطين

اللّـيزر

«اخذتها إلى صدري، توكأت عليها، حدّقت في بحرين ازرقين وبكيت».

غرقي الأثير حدث في عينيها، أطبقت رموشها الطويلة، أسدلت عليّ ستائرها، لم يعتم قاع البحر، ولا خرجت عليّ وحوشه المفترسة وكائناته العجيبة.. أثير أزرق لفّني، أغطية ووسائد، سربلني العبور إلى الغفوة.. في الغفوة يصلني صوتها نشوان منتصراً:

– ماذا ترى؟

صوتها يعرف طريقه إلى الماء، لا يمتص الماء طاقته.. أختصر حالتي وأزعق:

– جنون الوقت ما أرى.

– صِف ما ترى، إذًا.

– لا أستطيع.

– إذًا، إصعد إلى أفق الدنيا.

أخذتني إلى صدرها قبل أن تفارقني النشوة. كنا يومها على الشاطئ، ترصد هي أمواج البحر، وأمتطي متون النسيم أجدّف حول هالاتها الصبوح.. امتلأنا في زمن أرعن يمد لسانه لأحلامنا وقلة خبرتنا.. ولكننا أقمنا محطة على رمال الشاطئ الشقراء، وطوّقتُ بنصرها بمحبس من معدن رخيص على سُنّة الله ورسوله، شاهدنا البحر وسبع موجات قذفها المد دفعة واحدة على الشاطئ، أغرقت محطتنا، وبللت ثيابنا.. وعبرت الملوحة إلى مساماتنا، فتواعدنا أن يكون العبور الحلال بعد صيف.. وأشهدنا موجاتٍ سبعًا وصلت إلى الشاطئ.

راقصة عابثة.. تحديت الوقت والهواء والبحر، وأعلنت:

– بعد صيف أقدم بين يديها شهادتي الجامعية ونقلع في مشوار الدنيا.

أكدت هي بثقة:

- نُقلع أشرعتنا في بحرنا .. ونرسو على شاطئنا عند المحطة .

كانت رمال المحطة المفككة قد أغرت السلطعون الأبيض فاختفى في ثناياها، قبل أن تطارده موجة قفزت عن حد البحر لافتراسه .. قلت وقد باءت الموجة بالفشل :

- نحمل بحرنا معنا ونعود يومًا يدفعنا الشوق إلى المحطة .

في الصيف، عبرت الطائرات السماوات، نثرت بروقًا ورعودًا وموتًا، وحرثت الدبابات أديم الأرض .. خاطفة كانت الحرب .. فقدت محطتي وبحر عينيها الزرقاوين .. جافتني الغفوة .. صاحيًا أحلم، أحدق في مدارات الوقت .. ليلي أقطعه في استحضار البحر والشطآن، تختلط عليّ السفائن والمراكب والأشرعة .. تتوه مني المراسي مع أثير المحطات ونشرات الأخبار، وأخبار الأخبار. يتحوّل الوقت من الصمت إلى الصمت، تصمت أعضائي، ويتوقف دبيب الحلم في أوردتي .. أطوي شهادتي وأوراقي غير الثبوتية، أحمل أشيائي وقصصي .. ترصدني العيون، توقفني المراصد، تفتش فيّ بالأشعة غير المرئية، فيركبني الجنون وتستثار أدق خلايا بدني، يرعبني غزو الطاقة الخارجية، يحدثني أكثر من عارف ومسؤول مبررًا ومعللاً ومنسحبًا عن الإشعاعات الغريبة العجيبة التي حسمت الأمر في السلم والحرب .. عن الباخرة «ليبرتي» التي أرسلت الليزر تكشف مراصدنا ومهاجعنا ومطاراتنا السرية والعلنية .. أرفض، وأقاتل دوامات الهواء من حولي .

- كيف لهذه اللعينة أن تحسم حربًا جيشنا لها رجالاً وعتادًا وزعيقًا .

«طاردت الأشعة اللعينة في كتبي وأبحاث الآخرين، وفتشت في أسرار الذرات المتصالحة مع نفسها، كيف يقذفونها بطاقة خارجة عن عالمها، تجتاز مداراتها السبعة، تصل مركز نواتها الموجبة المحصنة، تفسد عليها تعايش جسيماتها السالبة التي تقفز ببلاهة إلى المدارات العليا، ظناً منها أنها بذلك تفلت من قوة جذب المركز، تشيع الطاقة الغازية قلقًا وفزعًا سرعان ما يرفضه نظام الذرة، ويستنكره سكان المدارات السبعة .. يلجأون إلى حكمة النواة الغاضبة، يلتمسون طريقًا للخلاص من البلبلة .. تصدر نواة المركز أوامرها بطرد الطاقة الغازية بعد معالجتها، فتشع المدارات أشعة بلغت من القصر والسرعة والوحشية الغاية، تدمّر ما يعترضها وتفسد مواصفاته .. » .

تطاردني الأسئلة حول هذه الكائنات الميّتة غير المرئية، كيف وجدت الطريق إلى الخلاص، وعادت إلى مركز وجودها .. وأنا المنظور المرئي المشطور عن مداري ونواتي ما الذي أمتلكه؟ .. وكيف أمتلكه؟

ركبت عنادي، طردتني الموانئ، ولم تتعرف إليّ الشواطئ المالحة والعذبة، تمطّت الأيام والمسافات، طوردت وطاردت، تأتيني أخبارها عبر محطات الأخبار واقفة عند عتبة

البحر.. ترصد السلطعون في ثنايا رمال المحطة الغارقة.. عفيّة ما زالت ترصد الأمواج.. هل ترصدني، يهفت جسدي ويتوقف قلبي الدائخ عن الضخ.. أدخل في رحلة الصمت.

وفي الليل زارتني وكنت محدقًا، شكّتْ جفاف الريق وقالت مؤنّبة:

– قلت لك تُقلع الأشرعة من بحرنا، وتحط المراسي على شاطئنا.

سخيتني، وعدت مشمولاً بشمل العائلات، بتصريح عبري من وزارة الدفاع الإسرائيلية.. لا بأس.. أطبقت رموشها.. قالت:

– ها قد عدت.

– عودة هي أم دخول في الأمر؟

– البحر يقبل الشاطئ منذ الأزل.. يرصد العابرين.

– لكنهم يتركون آثارهم على الشاطئ.

– هي دورة الأيام.

اعتادت أن تأخذني إلى الشاطئ مع مولد الشمس، تردفني على صدرها، تفتح عينيها على اتساعهما فأتوه بين قرص الشمس (المتخلق) في شرق الدنيا، وبؤبؤ العين في مركز مداره الأزرق.. حتى كان يوم أشارت إلى بطنها:

– سيركب البحر.

كانت الشمس قد قفزت عن عتبة الشرق، تكاثف الدفء فيّ، حملتها وعبرت بها الماء.. صهلت وراحت تتخطى الأمواج موجة إثر موجة حتى الموجة السابعة.. توقفنا وكان الماء يغمرنا حتى رأسينا.. ركبتني رعونة شابة، صحت بها:

– نطارد الأمواج سباحة.

قالت محذّرة:

– البحر محاصر.

– نخترق الحصار.

– إلى أين؟

افترشت هي أديم الموجة السابعة.. نظرت إلى السماء وقبلت قرص الشمس، لم تغمض عينيها أمام الوهج، قالت:

– ماذا ترى؟

– الأزرق المحاصر وأزرق النور.

– وماذا، أيضاً؟

– الماء المحظور على العشاق والصيادين، وزورقًا يتقدمه رشاش الموت.

– جذاف في مداري.

وسبحت حولها في سبعة مدارات.. فخرج الجنين من بين فخذيها، وتقدمني يحدد مدارات السباحة ونادى على فروخ الاسماك في أصقاع البحر.. دارت معنا، ورقصت على زعانف ذيولها، ثم عادت إلى مرابعها، وعاد الجنين إلى رحم أمه.. راعشة قالت:

– عمّدوه وأعطوه سر الماء.

وعندما أصبح صبيًا احتار الناس واختلفوا حول عينيه.. وفي مرة عبر الماء وتجاوز الموجة السابعة.. قذفت قلبي خلفه.

– انت لا تجيد السباحة بعد!

– لا عليك يا ابي، هل نسيت يوم عمّدتني فروخ الاسماك؟

ويوم خرّ صريعًا وقد أغمي عليها، وأفاد الطبيب ان السكر احترق في دمها من هول الصدمة. وعندما افاقت أصرت أن يدفن عند عتبة البحر في المحطة الأولى. وقبل أن نواريه، نزعت عنه كفنه ومددته عاريًا. كان شاخصًا، عيناه بلون أعشاب البحر ومرجانه. خفت عليه.

– قد تأخذه الموجة؟!

قررت بثقة:

– ستأخذه الموجة.

– والقبر؟

– يصبح مزارًا.

واشتد الوقت، وحوصر الشاطئ ومشّطوا رماله لتتبع آثار العابرين منه وإليه.. نبشوا المحطة، وموّهوا القبر، فسرت في المدينة والقرى والمخيمات، حكاية صغار الاسماك التي توجد مقتولة على الشاطئ كل فجر، وانتشر الناس رجالاً ونساء وأطفالاً.. مشلولين ومعلولين ومعاقين وأصحاب عاهات، أقاموا مزاراتهم على الشاطئ وتبادلوا أحاديث القتل في البحر والبر والجو.. سألتها:

– هل سمعت حكايات الشاطئ؟

– دعهم يوزعون الحكايات ويقيمون المزارات.

لاذت بالصمت، وانقطعت عن الشاطئ، وأخذت تذوي يومًا بعد يوم.. وفي يوم شكت في عز الظهيرة:

– ما بال الدنيا مغبشة من حولي والعتمة تزحف قبل غروب الشمس؟

قال الطبيب:

– إنه مرض السكّر، وقد بلغ غاياته، إستفحل وضرب قاع العين التهابًا، ونزف في الشبكية.

– والرؤية؟

همس في أذني حتى لا تسمع:

– إذا نزفت الشبكية لا تعكس الضوء.

وقبل أن أسأل حسم الأمر.

– وقف النزف أول العلاج.

– والضوء الذي انسحب؟

– لا يعود.

ببرود وصف الأدوية، وقرر قتل الشعيرات الدموية المتفجرة وانهمك في كتابة البيانات على ورقة، يقرر حاجتها إلى أشعة الليزر.. صرخت:

– الليزر؟!

قال متعاليًا قرفًا:

– وماذا تعرف أنت عن الليزر؟

لُذتُ بالصمت.. كنت اتسعت من القفز إلى مدار أعلى.. حومت حول مركزي الأول ونقطة انطلاقي.. كانت مجهدة.. أخذتها إلى صدري، توكأت عليها، حدّقت في بحرين نازفين.. وبكيت.

قاصّ فلسطيني مقيم في غزة/فلسطين

وفي الكون أشياء تحدث

قبل سنوات، عشر سنوات أو أكثر بقليل، رأيت امرأة في الستّين من عمرها تحاول الفصل بين عشرة ديوك ملوّنة تتفاعل على مؤخّرة دجاجة.

أبيض اللون أغبر كان ريشها.

بعد أن لم تنجح محاولات الفصل ما بين ديوك جيرانها، وبعد أن فقدت قوّتها وتبخّر كما الماء إصرارها، امسكت برأس الدجاجة، وضعته فوق صخرة مدبّبة السطح وبحجر بحجم كفّها هوت فوقه، خمسون رفعة رفعت يدها في الهواء عاليًا عاليًا.. خمسون ضربة ضربت فوق الرأس البائس، دقّته، دقًا دقّته حتى تهشّمت عظامه، فخرجت عصارته لتمتزج بالتراب الاسود لونه، لتشكّل والتراب مزيجًا لزج الملمس، مقيت الطعم، مرّ اللون.

موت الدجاجة لم يفصل ما بين الديوك، تهشّم رأسها لم يوقف قتالهم.

ممسكةً بعنق الدجاجة المهشّم رأسها جلست تستريح، فوق الصخرة الملوّنة جلست، تمامًا فوق عصارة الرأس تموضعت، اغمضت عينيها، طأطأت رأسها، وبيدها الطليقة الملطّخة بالدّم امسكت جبينها.

- «ستاكل الديوك بعضها إن لم نفصل بينها».
- «ليكن»، قالت، «لن تكون لا أوّل ولا آخر الديوك».
- «إبن من ابنائك أنا، حفيد من أحفادك، واحد من اقربائك بإمكاني أن أكون».
- «لا أحفاد عندي ولا أبناء، أما أقربائي فلهم الرّحمة ولكَ من بعدهم طول بقاء».

أحشاء الديوك، كما الديدان، تبعثرت فوق التراب، أحمر الدّم الممزوج بالاسود تناثر في كل مكان، والريش الملوّن الملتصق بأجزاء الجلد تطاير، من شدة الريح، ليعلن عن حدوث مجزرة في الأرض.

- «دعيني أفصل بينها».

- «إيّاك والاقتراب»، قالت، «تختلف الكائنات فيما بينها باختلاف طرق أكلها لبعضها..».
- «أيفعل الإنسان هكذا بإنسان؟».
- «نعم..»، أجابت بعد مرور ساعة.

مع انتهاء المشهد قامت، جمعت ما أمكن من أشلاء ما كان قبل دقائق يُصارع على تأكيد ذكوريّته، جمعتها ووضعتها في حلّة يتناسب حجمها والبقايا.
- «وجبة طعام شهيّة ستكون»، قالت، «ثلاث قطع للشيّ وثلاث للطّهي وثلاث نتركها للغربان تأكلها كيفما تشاء».

حاولتُ خلق أعذار تمنع تناولي الطعام معها.
- «ألا ترغب اللحم مشويًا؟».
- «بلى»، أجبتها، «غير أنّي حقيقةً على عجلة من أمري».
- «في الكون أشياء تحتمل التأجيل».

لم يكن أمامي سوى تناول الطعام، بقايا الديوك مسلوقةً معها.

كاتب فلسطيني مقيم في الناصرة

عفيف سالم

عودة الجنون

(نص البلهاء المستعقلين)

اتصلت أشعة الشمس عموديًا بالأرض مؤذنة بانتصاف نهاري الفريد بلا جنون. ساطتني الأشعة الحارّة بسياط من نار. تفصّد العرق من مسامات جسدي فبتّ كعصفور بلّله القطر. وبدات مطارق نحاسية صغيرة تدق في صدغي. جفلت للوهلة الأولى مما قد يحدث لي بعد أن تفرت شرايين كفي وعنقي. واحتبس الهواء في خياشيمي فلهثت. وكأن دمي احتقن في مكان ما من جسدي. بحثت عن أمر ما لا أعرف كنهه. فازداد طرق المطارق على صدغيّ. عن ماذا أبحث؟! وتذكرت. أبحث عن ظلّي الذي اختفى. ذاك الظل الذي حاولت الإمساك به صغيرًا فأثار عملي ضحك الناس. فقالوا: ليلهو فما زال صغيرًا. وحين كبرت تعصّب لي ظلّي من اليمين الشراك الواحد تلو الآخر. ومن لم سخر مني ظلّي من الشمال إلى أن هربت من الظل من خلفي وكأني أخاف هذا العدو الغادر. وفجأة اختفى الظل من حياتي. إلى أين لجأ ظلّي الذي دفع بي إلى سوق النحاسين، حيث تطرق مطارقهم القدور النحاسية المحماة، والتي اكتسبت لون الزهر بعد أن نُطفت بماء الصودا الكاوية.. يتصاعد البخار إلى عيون النحاسين المكشوفة فيعشش هناك إلى أن تسقط شبكة العين ويتوقف العامل عن العمل قبل بلوغ سن التقاعد.

أصحو من غفلتي، التي استغرقتني فأبعدتني عما يحيط بي، على صوت أحدهم متسائلاً: هل ما زلت تبحث عن ظلّك؟! تفحصت صاحب الصوت بعيني المستيقظتين من غفلتهما فعرفت به أبا سليمان. وهذا الإنسان يتاجر بكل ما يلزم المرأة لرتق الشباب وتصليحها.. وبكل مساحيق التجميل والعطور. وكان طوال أيام السنة ينظر إليّ نظرات صارمة جادة. إلاّ أنه في مثل هذا اليوم من كل سنة يداعبني ويمازحني ثم يصطحبني بسيارته في جولة على أحياء المدينة الجديدة، التي لا أعي إنشاءها.

إندلقت ابتسامتي على شفتيّ وقلت: نعم ما زلت أبحث عن ظلّي، هل رأيته.. وأين وجدته؟! وماذا عنك أنت؟!

أجاب : أنت محظوظ يا أبله . . فظلّك يسكنك . أما نحن فقد أضعناه . وباتت تحكمنا ظلال القادة وظلال الظلال .

قلت : كيف ومتى؟!

قال : منذ أن استعضنا عن الأواني النحاسيّة بأواني الألومنيوم والبيروستا وعن الفخار بالبلاستيك المقوى . . فأصبحنا كمن استبدل غزلانه بالقرود .

قلت : وظلالكم أين اختفت؟!

قال : تناوشتها المتبرجات وتقاسمنها بعد تلوينها . . وهنّ يظللن بها الآن أجفانهن . .

– أنت تتحامل على النساء لأمر في نفس يعقوب . .

– لا . . ولكن هناك امرأة وهناك مرمرة وهناك مسمار في العَنطرة .

– لا أفهم . . فهذا المثل صعب على فهم أمثالي .

– حسنًا . استضاف أحدهم صديقًا له . . وبعد أن تناولا الطعام طلب من زوجته أن تحضر لهم بعض البطيخ . فما كان من تلك الزوجة إلاّ أن أحضرت بطيخة متسائلة : أهذه تكفي؟! فأجابها الزوج : أحضري أكثر منها . . وتكرر الأمر أكثر من مرة . . إلى أن رضي الزوج . واتضح فيما بعد أن البيت لم يحو أكثر من بطيخة واحدة . . فهذه امرأة مستورة تحافظ على بيتها . .

– هذه فهمتها . فماذا عن «المرمرة» . .

– هي التي تجعل حياة عائلتها مرّة كالعلقم . .

– والمسمار في العنطرة؟

– أتذكر المرأة المستورة وماذا فعلت؟!

– نعم . .

– علم أحدهم بأمر تلك المرأة . . فقرر تكرار التجربة . فما كان من زوجته إلاّ أن صرخت به : وهل لدينا بطيخة أخرى يا مقمّل . . فهذه مسمار في العنطرة . .

– آه فهمت . . ولكن الحقيقة أنك تتحامل على النساء . .

– أنت تعرف صديقي أبو سليم المغرم بصيد السمك . .

– طبعًا أعرفه . .

– كانت زوجته مصابة بالبخل . . ولهذا كان حين لا ينجح بصيد أية سمكة يشتري بعض ما علق بشباك الصيادين . . فتصمت زوجته لأنه جلب السمك بدون مقابل . . وحدث مرة أن عاد أبو سليم إلى البيت ورغب ببعض السمك المقلي . . فطلبه من زوجته . فقالت : لقد وزعته على الجيران . فأجابها : أنا أشتريه وأنت توزعينه ببلاش؟ . . ويمكنك

أن تتخيّل ما جرى بعدها . .

– كذب الصيادين معروف . . وأشكّ بصدق هذه الحادثة .

– أنا لا أشك بصدق أبي سليم . أما عن كذب الصيادين فهو مشهور جداً . أذكر أن أحدهم أراد صيد السمك بالصنارة . فحضّر الطعم المطلوب وتوجه إلى البحر . جلس مع صنارته فترة طويلة إلاّ أن الحظ لم يحالفه . . غربت الشمس فجمع العدّة متوجهًا إلى البيت . . فالتقى بصياد آخر كان صيده وفيرًا . . فقال صاحبنا : غريب أمرك . لقد جلست طول النهار هنا ولم يحالفني الحظ . . فأجابه ذاك : أي طعم استعملت . . فأخبره . فما كان من الآخر إلاّ أن قال : الآن عرفت السبب . إنه الطعم . . لقد استعملتُ شخصيًا التين . . وعاد صاحبنا في اليوم التالي لصيد السمك . إلاّ أن الطعم في هذه المرة كان التين . . وطبيعي أن السمك لم يقترب من الصنارة . فحمل عدّته باحثًا عن الصيّاد صاحب النصيحة . . فلامه على نصيحته التي لم تصدق . . فسأله ذاك : أي تين استعملت ؟! قال : البياضي . . – لا لقد استعملت التين السوادي . . فلا تلمني . . هذه المقالب متفشية بين الصيادين . . إلاّ أنها لا تمت إلى الكذب بصلة . .

مالت الشمس فرسخًا باتجاه الغرب . ضعفت أشعة حرارتها . فبدأت قدماي بالارتعاش على وقع أغنيتي القريبة إلى قلبي :

أخضر يا قرن البامية
زوجي تزوج عليّا

طيب يا قرن البامية
وأنا صبية وكاملة . .

أمسك أبو سليمان بكتفي . هزّني أكثر من مرة . وكأنه يرغب في إعادتي إلى وضع سليم يشتاق إليه . فتحت عيني اللامعتين ببريق غريب . ومسحت بظهر كفي بقايا رذاذ الزبد العالقة بشفتي . هرع أبو سليمان إلى دكانه باحثًا عن المفاتيح والأقفال . أغلق الأبواب بسرعة . واحتضن كتفي قائلاً : هيّا لجولتنا المعتادة كما في كل عام . ودفعني إلى السير لترافق خطواتي خطواته . . اقتربنا من ساحة المسجد القديم . وبحثت عيناه عن سيارته . . تنفس الصعداء . . وهو يجلسني إلى جانب مقعد السائق . وما أن أدار محرّك السيارة حتى دار لسانه وكأنهما يعملان بفضل محرّك واحد . قال : بعد قليل نمرُّ من أمام بناية البلدية

القديمة. وقد وعدوا بتحويلها إلى متحف يتحدث عن تاريخ المدينة. ويبدو أن المشروع مات بموت من قطع ذاك الوعد. إيه.. كم مرّ على هذه المدينة من أشخاص وأحداث. كم من الحِكَم ما زالت راسخة في الذاكرة. إلاّ أنها تموت جميعًا بموت أصحابها. حتى الوثائق والصور تفقد قيمتها بانتقال جامعيها إلى الرفيق الأعلى، ولكن مع من أتحدث؟!.. إسمع يا أبله.. إني أتحدث معك.. هل تسمع؟! ولا أخاله لاحظ حركة رأسي بالإيجاب إذ استمر في حديثه. هل تذكر زميلك في البله «أبو النعجات»؟! آه يا له من إنسان حكيم. رآه شلومو، مراقب البلدي، يومًا حاملاً دجاجتين وكيسًا من الفواكه. فقال له: آه يا «أبو النعجات» آراك مهتمًا بصحتك وبالتغذية!

– وهل تحسدني على ذلك وأنا أنظف قرفكم طيلة النهار؟!

– والله لو كانت لك عمارتان لما حسدتك..

– والله إنك كذّاب.. وألف كذّاب..

– إسمع جيدًا. لو كنت تملك عمارتين لما حسدتك على ذلك. إذ بإمكاننا، ونحن شعب شاطر، أن نستولي عليهما بشتى الحجج. أما أن تأكل دجاجتين وكيسًا من الفاكهة فإنه ليس بمقدورنا وضع اليد عليها.. أفهمت الآن لماذا أحسدك؟!

وكان «أبو النعجات» راغبًا في تزويج ابنه البكر. إلاّ أن الأخير وضع شرطًا يقضي ببناء شقة صغيرة له. والمال غير متوفر لذلك. فاقترح على والده طلب قرض إسكاني من أحد البنوك فما كان من الوالد إلاّ أن صرخ قائلاً: كل ما تريد أفعله إلاّ طلب «الشنطة».

– «مشكنتا» يابا.. «مشكنتا»..

وكان «أبو سليمان» انتبه إلى مروره من أمام عمارة «الكازانوفا».. فقال: لا أفهم مصير هذه العمارة.. ففي فترة الحرب العالمية كانت ملجأ للنساء والبولونيات الهاربات من الاحتلال النازي. وبعد عام النكبة أصبحت ملجأً للمشردين من معلول والمجيدل وغيرها.. والآن تحتضن حجاج الأراضي المقدسة.. إيه.. دنيا..

وبعد أن انشغل عن الكلام لإشعال سيجارة قال: بعد قليل سندخل إلى «الوادي الجواني». وارتبط هذا الوادي بشائعتين. الأولى أن شبحًا أسود كان يظهر في الغروب للنساء ويسرق حليهن. ولم ينسَ أهل المدينة تلك الشائعة إلاّ بعد أن احتلت مكانها شائعة أخرى ارتبطت بك أيها الأبله..

– بي أنا.. شائعة في المدينة؟!

– نعم.. نعم.. بك أنت..

وكانت السيارة قد انحرفت إلى اليسار قبل بلوغ المستشفى الفرنسي. فأشار بيده إلى

جهة اليسار قائلاً: أترى حرج الصنوبر هذا.. نعم.. تقول الشائعة إن امرأتين اغتصبتاك فيه أسبوعيًا، وبالتناوب. وحققت الشرطة في الأمر طويلاً. إلاّ أنها لم تعثر إلاّ على بعض الشبّان «الصُيّع» يتظاهرون بالجنون لعلّ امرأة ما تغتصب أحدهم..

وبعد هنيهة قال: أتدري أي اسم يطلقون على هذا الحي؟! يطلقون عليه اسم «حي العمال العرب».. وكان مدينتنا تحوي متسعًا من الأرض لبناء أحياء للعمال الأجانب من تايلاند وإفريقيا ورومانيا؟! أما لماذا بني هذا الحي.. فاعتقد أن الهدف منه هو التخلّص من مشكلة اللاجئين المحليين.. فالحكومة تهتم بمواطني الدولة وتبني لهم البيوت بأسعار معقولة.. تمامًا كما تبني للمهاجرين الجدد..

يزداد قرع الأجراس النحاسية في صدغي.. إيذانًا باقتراب عودة الصدع إلى راسي وجسدي.. الزبد يتناثر على طرفي فمي ويندلق على وجنتي.. يهزّني أبو سليمان عدّة مرات صارخًا: تحمّل قليلاً.. فلم نصل بعد إلى مكان سكناك.. ولم أنه ما في جعبتي من أخبار.. ها نحن نقترب من حي الزهور.. المجاور لبناية يسكنها حاملو الحراب.. حرابهم لا تحمي الأزهار، بل تقتلها.. ولا تدافع إلا عن الأشواك والنبت الاستيطاني.. إيه يا بلد تجمعين في حدودك المتناقضات.. أيها الأبله لا تفقد وعيك قبل أن أخبرك بما أخفيه من أخبار عن صديقك الشاعر من مصح الأمراض النفسية. احتفظت بذلك الخبر طول النهار في صدري لكي لا أفسد عليك نهارك.. فلا تفقد وعيك.. واحتلته نظراتي الوحشية المتسائلة عن أخبار صديقي الشاعر.. ولم أقو على النطق.. وخرجت حشرجة من بلعومي: ماذا.. ماذا؟! – لقد عثروا على جثته معلّقة بحبل.. قرب «مغارة المتهومة»! وتقول الشرطة بأنه انتحر.. والإثبات أنها عثرت على قصاصة ورق في جيبه كتب عليها: ««التين والزيتون وطور سينين وهذا البلد الأمين».. أين تلك النبوءة مما يحدث؟! فقد حرثوا أشجار التين.. واقتلعوا أشجار الزيتون، لأنهم قرروا تهجيره.. والبلد لم يعد أمينًا على أصحابه.. ولم يعد آمنًا.. والقتلى لا أسماء لهم، بل أرقام.. أرقام أرقام»..

ورقصت قدماي على إيقاع أغنيتي السرمدية:

أخضر يا قرن البامية
زوجي تزوج عليّا

طيب يا قرن البامية
وأنا صبية وكاملة..

واختفى الزبد عن شفتي.. وزاغت نظراتي الحمقى.. باحثة عن أمر ما لا أدريه ولا أقوى على الإمساك به.. وانتشى جسدي بحالة الصدع التي تحتله تباعًا.. وغبت رويدًا رويدًا عن العالم الواعي ونتاتيف من حديث «أبو سليمان» تصل إلى أذني: لماذا لم ينتحر الشاعر في المؤسسة، التي عاش فيها سنواته الأخيرة.. واختار الانتحار بين العقلاء؟!

(حيفا – ٢٥ شباط ٢٠٠٣)

من نص بعنوان «عاقل يحكي ومجنون يسمع»

كاتب فلسطيني من الناصرة، مقيم في حيفا

ماجد خمرة

رسالة إلى العبرانيين، عفوًا إلى اليهود، عفوًا إلى دولة إسرائيل

فصل أليم من بشارة النكبة إلى أهل حيفا العبرانيين. إخوتي لأبي إبراهيم الخليل، إنها رسالة ننقلها لكم من أخوتكم المهجرين من رقعتهم الزمكانية من «البلد» وأبطاله من الإنس والجان وقصص الحمام. رسالة ننقلها لكم باسم التراث العربي الفلسطيني الحيفاوي وباسم كل من مسّته النكبة ووحيها من قريب أو بعيد.

وبعد، أيها الأحبّة، حان الوقت للمصارحة الأبدية المجبولة بعرق أولئك الناس السرمديين، حان الوقت لقص رواياتنا كما هي، من دون زيادة أو نقصان.

هذه رسالة باسم الذين لا يكتبون ولا يتكلمون، ليس بسبب أميّتهم وجهلهم، بل بسبب انقطاعهم القسري عن الحياة العادية، ذلك الانقطاع الذي بلغ ذروته في سِفر دهور النكبة من العام ١٩٤٨. أولئك، ما زلنا نبحث عنهم وعن حياتهم بين الأنقاض في وادي الصليب وحارة الكنائس، لربما وجدنا وريقة صفراء مغبّرة تثير الحساسيّة في الرئتين المسمّمتين والملطختين بالنيكوتين وغازات «الريفاينري»[١]. نبحث عنهم ونحن مطاطئي الرأس، كما كان يمشي سعيد أبي النحس المتشائل في شوارع وادي النسناس بأمرٍ من سيده سفسارشيك[٢].

نرسل هذه الرسالة من صميم الحياة اليومية التي كانت سائدة في ذلك المكان، «البلد»، تلك الحياة التي كانت ستستمر بحلاوتها ومرّها لولا مياه البحر والرياح العاتية التي نشبت في نيسان من ذلك العالم. فأين أنتم يا أخوتي، يا من سكنتم تلك البيوت وسط الفسيفساء البشري والمعماري في «البلد»، يا من طليتم بيوتكم باللون الأزرق «النيلي» للدلالة على يهوديتكم، أمِن المعقول أنكم قد نسيتم تلك البساطة التي دفعتكم للمشاركة في حياة العامة؟! أوتذكرون كيف كنتم تلجأون للمحكمة الشرعية الإسلامية للاحتكام في قضاياكم لتنالوا من سعادة القاضي حكمًا عادلاً يرضيكم ويرضي إلهكم – إلهنا؟ ماذا ستقولون حين نأتيكم بالخبر اليقين حول إبراهيم ابن آسا وكيل وقفكم، وكذلك

بأخبار إبراهيم ابن شبتاي من أصحاب السيادة في الفترة العثمانية، ولن ننسى سلمون فرحي أمين صندوقكم، ويعقوب ليقي مختاركم ومن بعدهم نسيم مزال-طوف وإسحاق ليقي وإبراهيم منصور وإبراهيم حلفون، الذي حوّر اسمه إلى خلفون، ويا للمفارقة.. أو يا للتاريخ. ففي أواخر السبعينيات قررت مجموعة شابة من عرب حيفا أو قل من بقايا النكبة، أن تبني لها بيتًا خاصًا في حي الزيتون المتاخم لشارع الدير. وكان أن قدّم هؤلاء الشبان طلباتهم المرفقة بالخرائط والوثائق المفصّلة. واتضح فيما بعد أن الأرض كانت بملكية خاصة لوالد أحد أعضاء المجموعة، ذلك الوالد الذي ورثها عن عمته شرعًا وقانونًا. لكن شاءت الأقدار أن تختفي هذه المفارقة، مفارقة الضعيف، لتحلّ محلها مفارقة القوي ولتفرض بلدية حيفا في حينه اسم الراف خلفون مع التشديد على الخاء. فبين الحاء والخاء «خفقتمونا» أيها الأخوة.

وللتخفيف عن همومنا لا بد من التذكير بأحلام ذلك الجيل من أهل «البلد»، حيث لم يخطر ببالهم ولا حتى في أحلامهم الأكثر ورديّة من الورود أن يحلّ بهم ما حلّ من انقطاع الحلم الممتدّ من بحر العزيزية وحتى بوابة عكا التي لا تشبه «بوابة مندلباوم»[3] إلاّ في مفارقاتها.

إذ نخطّ لكم هذه الرسالة نود تذكيركم بقبورنا التي نبشتموها في مقبرة القسّام والاستقلال وسلبتم أسلافنا متعة الانتماء ولذة العزاء وصيرورة الذاكرة والتذكير. فلم تبقوا شاهدًا من شواهد قبورنا الرخامية والحجرية العارية إلاّ وأخذتموه. تلك الشواهد التي تحمل أسماءنا وتاريخ ميلادنا ووفاتنا «فسلام علينا يوم ولدنا ويوم نموت ويوم نبعث أحياء»، نعم سنبعث أحياءً لنقضّ مضاجعكم ليس لسبب كرهنا لكم، بل لتذكيركم بذلك الزمان وذلك المكان.

إخوتنا، لماذا كان علينا أن نسير في درب الآلام؟ لماذا كُتب علينا أن نكون ضحية الضحية؟ لماذا كتبت عليكم الصّدمة من الكارثة، وكتبت علينا الصدمة من النكبة؟ هل كان اقتلاعنا من ذلك المكان وذلك الزمان «كتابًا موقوتًا» وسياقًا تاريخيًا محتومًا كما تدّعيه «الحتمية التاريخية»؟ وهل أستطيع أن أقنع جدي «ق» المنكوب بهذه الحتمية التي كان يلعنها صباح مساء، ذهابًا وإيابًا في تجواله في مكان مرتع صباه، حيث كان يلعن وعد «واحد من فوق» (وعد بلفور) مضيفًا إليها لعنة على «حرامية التاريخ» (الحتمية التاريخية).

هل كانت حيفا وعربها الحل للاجئيكم وقادميكم من أقاصي الدنيا؟ هل كانت خطة «شيكمونا» وخطة «المقصّ» (الخطة التي قضت بحصر العرب في وادي النسناس ووادي

الصليب في العام ١٩٤٨) تتضمّن فيما تتضمنه قطع الاحلام والآمال وفسخ الاحبة والأزواج عن بعضهم البعض؟!

أولم نتحدث فيما بيننا عن ذلك العربي « م » ذي الطربوش الذي أحبّ فتاة يهودية « ر » ذات الجديلة الملساء وتزوجها ليس على سنة الله ورسوله، وليس على سنة المجتمع وأحكامه. فقد عاش « م » و« ر » في رغد من العيش واستأجرا بيتًا على تخوم شارع ستانتون (على اسم الضابط البريطاني، والآن « شيفات تسيون »، أي عودة صهيون) وشارع البرج (حاليًا « معاليه هشحرور »، أي تلة التحرير). وكانت لـ « م » و« ر » علاقات غرامية تخطّت جميع المخططات والمؤامرات، وحتى العفريت « مارغاروش » لم يستطع التدخّل في مثل هذه الأمور لإفشالها.

كما أننا تحدثنا فيما بيننا عن « ص » من عائلة القلعاوي، الذي كان على علاقة غرامية تضاهي علاقة روميو بجوليت مع سارة الملقبة تحببًا بـ « سيرينا »، حيث أنجبا طفلة خارج الزواج ما زال اسمها في طيّ الكتمان. فقد كانت سيرينا معروفة في كل « البلد » بلقبها « الحلوة » بنت الخواجات، التي كانت تتقن اللغة العربية باللهجة الفلسطينية الحيفاوية فتفتح التاء المربوطة (كالطاولة والمعكرونة وليس الطاولي والمعكروني) وتشدّد على واو « البقدونس » وتمدّ واو « الثومي » وتستخدم الألفاظ الحيفاوية المحضة كقولها « إحنا بوصلا »[4] و« عاهة مندبي »[5] وتكثر من لفظة « يا صباح الشوم » و« يا صباح الهنا »[6]. والأنكى من ذلك أنها بالغت في استخدام كلمة « يو.. يوه.. »[7]، حيث يتطلّب الأمر معرفة استخدامها زمانيًا ومكانيًا وظرفيًا وكذلك دراية تامة بلفظها حين تُزَمّ الشفاه وتندفع إلى الامام. إن كل هذه المواصفات تدلّ على مدى تفاعل سيرينا وانخراطها في ذلك العالم النكبوي، الذي انقطع دون علم من « ص » ومن سيرينا. فقد انتكب « ص »، هكذا. ووجد نفسه في مخيم صيدا للاجئين، وانتكبت سيرينا إلاّ أنها وجدت نفسها في عالم غير عالمها – في دولة إسرائيل. أما ابنتها المجهولة الاسم فقد تزوجت لشاب من ابن جلدتها على حساب « ص » قبل النكبة بعام ونيّف، حيث أقام لها حفلة على نفقته دون علمها وعلم الراب والربانيين لأنه « جوي » (غير يهودي) « إبن جوي » ليصبح فيما بعد « ميعوطي ابن ميعوطي » (أقلية ابن أقلية)، هذه الإبنة وجدت نفسها امرأة بالغة، عاقلة، تقطن في وادي الصليب لتستقبل أقارب أبيها « غير الشرعي » وتتعرف عليهم وتعترف بهم أيما اعتراف. و« بالعلامة » (أي للدلالة) أنكرت إبنها الذي كان يخدم في صفوف « جيش الدفاع الإسرائيلي » تحسسًا منها لمشاعر أقارب أبيها القادمين لتوّهم ولفترة قصيرة من عالم اللجوء والتشرّد. هكذا.

إخوتنا.. نقصّ عليكم هذه الروايات ليس فقط من أجل ان تنصفونا أو أن ترحمونا، أو ان تُتمتِموا علينا بالإيديش (لغة اليهود الاشكناز) «سوت نيشت جيدافت پاسيرن!» (أي: ما كان هذا الامر ليحدث) كمن يترحّم على ذبيحته عند تقديم القرابين في يوم الغفران أو في عيد الاضحى. نروي لكم حكايتنا لكي تعترفوا ولكي تفسّروا لنا كيف أفرغت المدينة من عربها في ذلك العام، وكيف دخلتم إلى بيوتنا من دون إذن منّا لتنهبوا ما شئتم من متاع ومن وثائق ومن هويّة! لماذا نكثتم العهد كما نكثتموه مع نبيّكم ونبيّنا موسى عليه السلام حين عبدتم العجل؟ لم نطلب منكم ذلك. كل ما أردناه منكم فقط هو ان تحفظوا العهد والناموس الذي تعاقدنا عليه معكم في حينه!

إخوتنا لابينا.. أولم نتفق معكم على صيانة عماراتنا وأطياننا في جميع أحياء المدينة في وادي الصليب والحطة ووادي رُشميا وحتى حارة اليهود؟ أولم نتعاهد على إبقاء بيت آل توما والخمرة والحاج ومقبرق وجرار والقط والحاج إبراهيم وطوبي لتكون شاهداً من شواهد حياتنا المشتركة؟!

لماذا هذا الإخلال بالوعد؟ لقد خيّبتم أملنا ونحن ما زلنا نعتقد بأن حيفانا هي مشتركة.. أونسيتم أنه في العشرينيات حين كان عددكم بالكاد يتجاوز منزلة المئات حرصنا على أن يكون لكم ممثلاً في المجلس البلدي؟ طبعاً هذه ليست منّة منّا عليكم، بل واجب ولربما حق.. والآن أيها الاخوة، ماذا جرى لكم؟ لماذا تنكرون التاريخ وتغيّرون أسماء تلك الشوارع التي عبرنا فيها سوية كما عبرها «ح» وسيلرينا و«م» و«ر»؟ لماذا قطعتم تلك الأحلام؟

والآن لنصارحكم بأكثر من ذلك، فنحن الذين لا نكتب ولا نتكلم نقول لكم إن «البلد» بلدنا والحمامات حماماتنا وحتى الجان – العفريت مارغاروش – فهو من جاننا، والذي أقسم أغلظ الإيمان بأن يدافع عن حقوقنا حتى في هذه الأيام. فعلى ما يبدو لم يعد مجديًا مخاطبة الإنسان، فلجأنا إلى الجان.. ومهما يكن من أمر النكبة فنحن لا نستطيع الخروج من دوامتنا ودوامتكم لأن قصتنا معكم طويلة..

(١) مصانع تكرير النفط في خليج حيفا.

(٢) إشارة إلى شخصيات رائعة إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبو النحس المتشائل».

(٣) البوابة التي كانت تفصل / تربط بين الفلسطينيين على طرفي حدود (٦٧) في القدس.

(٤) لفظة تركية وتعني أحياء.

(٥) الشخص الذي لا يجيد إنجاز الامور بالشكل الصحيح .

(٦) ألفاظ من بلاد الشام لدلالات مختلفة تفيد الاستغراب والدهشة حيناً، والاستنكار والاستعاذة في أحيان أخرى .

(٧) لفظة اعتادت النساء إطلاقها، يقصد بها الاستغراب والاستهجان وعدم الرضى .

(حيفا – شباط ٢٠٠٣)

كاتب فلسطيني، باحث بدرجة دكتوراة في الإقتصاد السياسي، مقيم في حيفا

جارتنا الملكة

لن أتأخر كثيرًا ملكتي العزيزة وآتيك. تلتحم روحانا في عناق موجع، وتنتقلان إلى عالم الخلود.. إن هي إلا لحظات يهتز فيها كياننا، ثم يطبق الصمت الرائع.

لست أدري كم مرة رددت هذا القول، واتخذت هذا القرار، ويبدو أنني أفعل ذلك إثر كل كأس أفرغ منها، فقد اتخذت استعداداتي لرحلة لا رجوع منها، ثم بعد الوصول إلى درجة الودر. عندما لا يبقى بعد السكر سكر، وتختلط الظلمة بالنور. والضوء يتحول إلى ضباب متعدد الألوان والأشكال، تومض ثم تختفي، تحضر وتغيب. وعندما يحلو للنصف العلوي من الجسد، أن يترنح يمينًا، بينما يحلو للنصف السفلي أن يذهب يسارًا. حينها يا حبيبتي أسرج عزيمتي وآتيك. أعرّي نصفي الأعلى وأخرج هاتفًا آتيك ملكتي. ها أنذا، امتحنيني قبلتك الأولى والأخيرة، وامري أولادك وبناتك، بأن يطبع كل واحد منهم قبلة، تجهز عليّ، وتعجل بالرحيل.

قلت آتيك. آتيك، يعني آتيك.. لن أتأخر هذه المرة، كما حدث في المرات السابقة، ومنذ سنتين.

مرة، نمت، وسط الشرب، ولم أستيقظ، إلا وقد ادلهمّت الظلمة، فكنت أنت وقومك نيامًا.

مرة، تناهضت وتعلّقت بما صادف وعندما استيقظت، وجدتني قرب قصرك، منهك القوى بينما بناتك يحمن حولي، مستريبات من أمري ولربما مستغربات.

مرة، شربت كل ما لدي من قناني، فلم أسكر، ساءني الأمر فانخرطت في البكاء طوال المساء وجزءًا كبيرًا من الليل.

عندما يكون المرء في قمة الحزن، لا يسكر، بل يكون له سكر خاص، شبيه، بالنوم وقوفًا. يغوص الإنسان إلى الأسفل، ثم يطفو إلى فوق، وبين الغوص والطفو، يظل مدركًا لمجريات

الأمور من حوله.

ربما كان السبب يومها، ما فعلته معي القطة، أو بالأحرى أبناؤها. ولدتهم في الحديقة، ولم يكن لها أحد، يعينها على محنتها سواي.

أسقيها لبنًا، أشتري لها السمك، أوفّر لها الماء، ورغم أن الصغار شديدو النفور مني، إلا أن بوادر صداقة متينة بيني وبينها بدأت تتبدّى. أناديها فتاتي، تعطيني رأسها، فأحكّه بأناملي، يروق لها الأمر كثيرًا، فتموء معلنة عن امتنانها.

لكن يا ملكتي العزيزة، ما أن اشتد عود أولادها، حتى أخذتهم وراحت.. راحت حيث لا أدري، وكأن شيئًا لم يكن بيننا.

قررت يومها أن أفعلها. آتيك وننهي العجالة.

أرحل. لا خير في هذه الدنيا الخالية من الوفاء.

قلت قد أجد في العالم الآخر، قططًا وفيّة.

جرت الأمور على غير ما اشتهيت. فأجلت المسألة إلى محاولة قادمة.

لا أدري متى كانت تلكم المحاولة، وهل هي التي تلت أم كانت مجرد واحدة من المحاولات الكثيرة.

كل ما أذكره، أن محاولة من جملة محاولات أخرى جرت.

لا أدري كم كأسًا عبثت في رأسي، حتى الآن.

القنينة الثالثة خاوية. نائمة على جنبها الأيسر كأنما هي سكرانة.

هاه هاه. سكرت القناني قبل محتسيها. هاه هاه. سكرت فنامت على جنبها الأيسر. لا شك أن قلبها أشدّ امتلاء ووجعًا من قلبي.

أنف حنان

(شبه قصّة)

(إلى صاحب «قناديل في الظلام»، محيي الدين اللاذقاني)

طالعة من بيت أبوها. طالعة من بيت أبوها.

هذا فقط ما كانوا يتغنّون به، بل إن طريقة غنائهم في حد ذاتها لا تسمح بالقول إنهم كانوا يغنون.

هتاف هتاف، وليس سوى الهتاف، ولكن مع ذلك يتهيأ لهم حسب اهتزازاتهم وما يبدو عليهم من طرب أنهم يغنّون.

إنهم أشبه ما يكونون بالمتقيئين أو بالمصابين بالربو المخنوقين. يرفعون رؤوسهم ثم سرعان ما ينحنون، واضعين أيديهم على بطونهم مرة وعلى أكفالهم مرة أخرى.

عرفتهم كلهم، تعرفت عليهم واحداً واحداً من أول لحظة، رغم تنكرهم، لا، عبارة تنكرهم في غير محلها إطلاقًا، يبدون على طبيعتهم. ويبدو أنهم يباهون إلى حد التبجّح بحقيقتهم. لكن لباسهم غريب، لباس نسوي زاهي الألوان مختلف الأشكال، ثياب عرس حقيقي، رغم أنهم لا يخفون ما يشير إلى ذكورتهم، مثل اللحى والشوارب، (كدت أقول رجولتهم)، ذلك أن حركاتهم كلها حركات نسوية، يزغردون، يحركون بطونهم قدامًا وخلفًا يمينًا وشمالاً، ويغمزون بأعينهم غمزاً مريبًا.

طالعة من بيت أبوها. طالعة من بيت أبوها.

ما أن التقت عيونهم بعيني حتى هتفوا جميعًا:

هو ذا العريس. هو ذا الكلب ابن الكلبة.

طالعة من بيت أبوها. طالعة من بيت أبوها.

قفزت من خلف أطفال وعجائز وبعض معوقين كانوا يصفّقون على الإيقاع الرتيب العجيب، ورحت أركض بكل ما أُوتيت من قوة.

إلحقوه. إيتونا به حيًا أو ميتًا. هو العريس الكلب ابن الكلبة.

كانوا أسرع مني. هكذا كانت نتيجة الهروب والملاحقة. تركتهم خلفي فوجدتهم

أمامي . واجهوني وأخرجوا ألسنتهم ، أين تهرب يا عريس الشؤم؟

طالعة من بيت أبوها . طالعة من بيت أبوها .

أدخلوني غرفة مستطيلة ، لا يزيد طولها عن ثلاثة أمتار ، ولا يتعدى عرضها المتر الواحد ، وأجلسوني جنبها .

هذا عريسك يا حنان .

كانت حنان ترتدي ثوبًا ضيقًا جدًا ، يغطي نصف صدرها ونصف فخذيها ، نصفه أحمر ونصفه الآخر أخضر ، أما رأسها فتغطيه قطعة قماش من حرير ، سوداء برّاقة .

طالعة من بيت أبوها . طالعة من بيت أبوها .

امتلأت الغرفة المستطيلة بالأصوات النكرة وبالزغاريد الغليظة ، فأحسست برأسي يمتلئ بالمتفجرات .

ميم صاد راء . ذلك سبيلنا مهدناه للعالمين . وريريريبي .

قال عجوز يرتجف ذقنه ويتطاير لعابه .

قاطعه ثان بعد أن تلا حروفًا لم استوعب منها شيئًا ، قائلاً :

أنتم السابقون ونحن السابقون وهم السابقون . طالعة من بيت أبوها . . وري رررربي . ولا عظم الله لكم أجرًا .

كان قصيرًا مستدير الرأس ، خلاسيته واضحة .

اعقبه ثالث وبادر بعد أن أدى زغرودة ، وكرر أغنيتهم : « فلما قضى زيد منها وترًا زوجناكها » ، صدق الله العظيم ، وأمة خالدة ، ذات عروس واحدة ، والبقية في رؤوسكم . وما تشاءون إلا أن يشاء الله .

ما أن تأخر حتى ارتفع صوت من بعيد صاحبه يلتحي ويضع عمامة سوداء غريبة الشكل على رأسه ، رغم أن ملامحه ولدانية إلا أنه يقول كلامًا لا يليق بالصغار : لن تطلع من دار أبوها ولن تذهب لدار أحد . . وحق الله ما هي طالعة . كم فئة قليلة غلبت فئة كثيرة ، وإن تنصروا الله ينصركم . . غلبت الروم في أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون في بضع سنين ، لله الأمر من قبل ومن بعد ويومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله ينصر من يشاء وهو العزيز الحميد . . صدق الله العظيم .

وريريريري . طالعة من بيت أبوها . طالعة من بيت أبوها .

ثم التفتوا نحو الملتحي ، تأملوا فيه قليلاً ثم انحنوا دفعة واحدة وبصقوا كذلك دفعة واحدة عند أرجلهم ورفعوا رؤوسهم وانطلقوا بعد أن زغردوا يهتفون : طالعة من بيت أبوها . طالعة من بيت أبوها .

اقتحموا الغرفة المستطيلة، تبعهم الأطفال والعجائز والشيوخ، والمعوقون، بشكل تلقائي كانت الغرفة تؤويهم. كانت كالصورة تضمهم وتبيّن عن فراغ في الخلف وفي الجانبين، ولم أكن أشعر إطلاقًا بضيق المكان، إنما بغرابة هذه الوضعية التي لأمر ما وجدتني عليها.

في الحقيقة كان إحساسي يقول لي إن الغرفة هي هي، لكنهم هم الذين يصغرون ويصغرون.

اغتنمت الفرصة، ما هيّئ لي أنه الفرصة، وقفزت مستندًا على كتف حنان، لأجد نفسي خارج الغرفة، في ساحة رملية، لكنها ملأى بالحجارة وأعقاب إطارات السيارات، وبقايا مجنزرات، وأقوامٍ كثيرين لا يفعلون شيئًا سوى الانتظار، انتظار أن يوجه لهم أحد التحية فيردوا عليه، بأحسن منها.

حاولت أن أقول لهم السلام عليكم، فاختنقت العبارة في حلقي، فلم يبالوا بي.

فجأة كان الملاحقون لي يسبقونني ثم يتحلّقون حولي. تعملقوا دفعة واحدة بينما شعرت بأنني صغرت وصغرت إلى أن صرت قزمًا أمامهم. أمسكوا بتلابيبي وراحوا يرفعونني وكما لو أني فار ميت ويعودون بي نحو العروس التي كانت واقفة في المدخل هاتفة: موش طالعة. اطلعوا أنتم يا أولاد الغريبات. إطلعوا أنتم.

لفت انتباهي أنف حنان. كان شبيهًا بقرن وحيد القرن، وكان في حجم رأسها كله.

أصبت بالذعر. ولم تستطع عيناها المستديرتان الكبيرتان الهادئتان ولا بسمتها الخجولة المطمئنة، ولا صوتها الدافئ، أن يقنعني بأنني في منأى من الخطر، أو من تواجد في وضع غريب ما سعيت إليه قط.

انصرف ذهني هنيهات، يبحث عمّا أوصلني إلى هنا، وما جعلني وسط هؤلاء الذكور المباهين بالتشبُّه بالنساء لباسًا وحركات.

نسيت ما حاولت تذكره. داهمتني شبه غيبوبة، أعادتني إلى وضعي جنب العروس أتأمل أنفها.. وتمنيت من أعماق قلبي أن أعرف من أنا، أن أرى في مرآة ما وجهي فأتعرّف على نفسي.

ها قد تحلقوا في الغرفة المستطيلة ومعهم مجموعة من الأطفال والشيوخ والعجائز والمعوقين بمختلف أنواع الإعاقة، بعضهم معوج الركبتين، بعضهم بقدم واحدة، بعضهم بلا أيدي، بعضهم بأيدي منقوصة أو مقطوعة أو مشوهة، بعضهم مطلي بالبرص من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه، بعضهم يأكله الجرب بشغف، بعضهم، يسيل القيح من قروح في رأسه.

الغريب أنهم كلهم يشكّلون مجموعة لا تتجزأ، مهمتهم أن يرددوا مع الثلة المتقدمة

مطلع الأغنية الذي لا احد فكر في ان يضيف إليه جملة أخرى، أو حتى كلمة واحدة. كانوا يترنّحون طربًا ويصفّقون بحرارة.

عندما حاولت النهوض استبقاني أحدهم وكان عريض المنكبين على راسه شماغ، فوقه بُرنيطة، أما شاربه فكان مصبوغًا بحنّاء حديثة، ترك يده على كتفي والتفت نحو زملائه هاتفًا: أيتها الماجدات. أمة واحدة ذات أنظمة خالدة.

وجه سبّابته إلى صدره مرددًا: يا نشامى. انتصرتم وستنتصرون.. والله أكبر كثيرًا ولا حول ولا قوة إلا بالله.. ألم تر كيف فعل ربّك بأصحاب الفيل، ألم يجعل كيدهم في تضليل.. صدق الله العظيم، والله أكبر كثيرًا ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

طالعة من بيت أبوها. طالعة من بيت أبوها.

دوّت الأصوات وامتلأت القاعة، ولم تكن حنان تفعل سوى الاهتمام بأنفها ويبدو أنها شديدة الإعجاب والعناية به.

أطلق صاحب الشارب المحنّى طلقة بارود من بندقية صيد كانت تحت عباءته، فارتفعت الزغاريد البشعة، ونظرت لأول مرة حنان إليّ وهمست:

– موش طالعة، والله مانا طالعة.

وما دخلي أنا، صحيح أني بث على حلمي ذات ليلة شتاء حيث عدت بك إلى سن الثامنة عشرة، فكنت رائعة، بكل ما فيك رائعة، وكان أنفك يتحقق في باقي مكوّنات وجهك، في العينين المستديرتين السوداوين، الجميلتين في الخدين المنسابين في الذقن المنسجم مع الفم والعنق. لم يكن أنفك يا حنان ليلتئه يلفت النظر إليه كما هو الأمر الآن.

كيف فعلوا حتى يصلوا إلى حلمي ذاك. من أطلعهم عليه، بل، عليّ أولاً وقبل كل شيء. أقول عليّ وأنا لا أعرف حقًا من أنا لا في هذه اللحظة، ولا في لحظة الحلم بحنان تلك.

لقد كانت زوجتي نائمة، وبين النوم واليقظة، تعمّق حلمي معك، يا حنان.

عادة ما ينسى الناس الأحلام من هذا النوع، ويجددونها بأحلام أخرى شبيهة بها، لكن لم أنس، وهم أولاد الكلب والكلبة، عرفوا، ذلك، وخزنوه، وها هم يعاقبونني به.

طالعة من بيت أبوها. طالعة من بيت أبوها.

إسمع يا أخ، من حلم خان. من تزوج خان. من ظل أعزب خان. من مات خان. من ظل على قيد الحياة خان. من استرجل خان، والبيت لساكنه، وحنان تطلع من بيت أبوها.

طالعة من بيت أبيها. وربرررري.. ري.

كان يبدو كالمختن حديثًا، يرتدي جلبابًا فضفاضًا لازورديًا، ويعتمر كوفية من نفس اللون، مستديرة ومزركشة بشتّى المعادن.

يتنفس بصعوبة، ويبدو أنه بذل جهدًا كبيرًا في تمليس وجهه.

كان وضعه شاذًا بينهم فلا هو بالمتشبه ولا هو بالمتنكر، ولكنه يغني غناءهم.

طالعة من بيت أبوها. طالعة من بيت أبوها.

أريد أن أهرب مرة أخرى. أريد أن أتكلم، أن أجد فسحة بينهم فأقول لهم ما أفكر فيه، لكن لا فسحة عندهم. إن لم يغنوا، يزغردون، إن لم يزغردوا يتقدم أحدهم فيخطب علي وعليهم.. إن لم يفعلوا كل ذلك انهمكوا في التصفيق.

لن أتزوج من حنان، أو على الأقل لن أتزوجها وهي بهذا الأنف.

ليفعلوا بي ما يشاءون، فما داموا راهنوا عليّ فليكونوا رهينة لي. إنما كيف أتمكن من تبليغهم هذا الكلام.

في هذه الأثناء، لربما قبلها بقليل أو بكثير، تقدّمت مجموعة منهم نحوي. كانوا يشبهون الجرذان، في قصر قامتهم، وفي اللباس الداكن الذي يرتدونه، وفي أحجامهم. وفي شواربهم أو لحاهم، وفي كل حركاتهم. يمكن أن يعجنهم المرء، فيستخرج منهم شخصًا واحدًا، ويضع على رأسه قطعة قماش بيضاء وعقالاً فيقول هم ويفهم الجميع ما المراد بهم. لربما لهذا السبب، هم لا يفترقون. قلت في سري.

يطعمنا من جوع، ويؤمننا من خوف. رب البيت الأبيض عليه الرضا والرضوان، وعلينا السلوى والسلوان.

طالعة من بيت أبوها. طالعة من بيت أبوها.

كانوا خمسة، اقتربوا مني، إلى درجة أن حنان وضعت يديها معًا على منخريها، تتفادى رائحة غريبة تنبعث منهم.

في تلك اللحظة، أشفقت على حنان من أنفها، ولكن تساءلت في الوقت نفسه، كيف يكون حالها عندما تصاب بالزكام، وانساق ذهني في التفكير في الأنوف، وكيف فصل الخالق فيها، حتى جعل بعضها لا ترى وبعضها الآخر يبلغ أمتارًا، وابتسمت رغم وضعيتي الغريبة التي لا أعرف سببها ولا مخرجًا منها، كيف يكون أنف الياباني أو الفيتنامي وهو وليد؟..

طالعة من بيت أبوها، طالعة من بيت أبوها.

استرقت النظر إليها، التقت أعيننا، فهمت أنها تتوعدني، وأن سلاحها الذي ستقضي به عليّ هو أنف وحيد القرن هذا.

استندت بيدي على المقعد الخشبي الطويل المطلي بالأخضر الذي نجلس عليه، محاولاً النهوض، إلا أن أحدهم تقدم مني مرسلاً زغرودة، رغم أنها من ذكر فإنها هذه المرة تتميز بليونة.

طالعة من بيت أبوها.

قلنا منذ اليوم الأول، قالها المجاهد الاكبر، سلّم تسلم، وه الراس اللي ما تقطعوش بوسو أفضل».

وريريرري.

ليس له لا شارب ولا لحية. أملس، أملس، تلمع بشرة وجهه بالدهون، ويشع شعر رأسه المصبوغ، باللمعان أيضًا، يرتدي جبة مطرزة بالحرير من مختلف الألوان، وكانت علامات الرضا والاطمئنان تطفح من كل حركاته.

إن عدونا يهدف أول ما يهدف إلى زعزعة نظمنا العتيدة.

طالعة من بيت أبوها.. طالعة من بت أبوها.

تحركت حنان فبلغ أذني صوت سلسلة، تلفت، فإذا بها مقيدة من رجليها ويخفي ثوبها سلسلة تلف بطنها، وترتبط بالمقعد الطويل الذي تحتنا.

يا مجانين، يا بهاليل، يا أنتم.. ما الأمر؟

هيهيهي، يا أخ.

أجابوا كلهم، فهتف من وراءهم ومن يحيطون بنا.. هيهيهي يا أخوات.

استطعت النهوض، وبادرتهم دون أن أتأكد من أن صوتي سيبلغ آذانهم في حمأة غنائهم القذر، طالعة من بيت أبوها.

اسمعوا إذا قلتم لي من أنا، وماذا تفعلون بي تزوجت حنان.

هيهيهي يا أخ موشي.

ماذا؟

هيهيهي يا أخ بن غوريون.

أيها المجانين.

هيهيهي يا أخ غولدا مايير.

يا حيوانات.

هيهيهي يا أخ إسحاق.

ماذا تقولون.

هيهيهي يا أخ نتانياهو.

نطق أحدهم بالتاء كاف، وهو يمسح على صدره.

أيها الحمقاء.

هيهيهيهي يا أخ براك.

ما الأمر يا ناس؟

هيهيهيهي يا أخ سي شارون.

في تلكم اللحظة، اهتزت حنان، تحاول تحدي السلاسل والنهوض، صارخة كأنها مطعونة.. يا أولاد الكلبة، من قال لكم زوجوني؟

تتزوجينه رغم انفك يا حنان.. وطالعة من بيت أبوها.. وطالعة من بيت أبوها.

آخ سي شارون، نظرت إلى نفسي، وقلت، قد يكون الأمر صحيحًا، وفي هذه الحال أقطع أنفها وأتزوجها، وأحقق الحلم الشتوي.

لاحظت وأنا أتأمل أعضائي وأطرافي أنني أتضخم وأتضخم، غير أنه كلما ارتفعت قامتي، وغلظت أعضائي، كبر أنف حنان.

أشرت بيدي أن صه، فنزل «الفانتوم» على رؤوسهم:

اسمعوا يا أولاد العواهر، اقطعوا هذا الأنف وأقيموا العرس. أتزوجها، وأتزوج كل أمهاتكم وكل نسائكم، وأتزوجكم حتى أنتم، إن شئتم.

هيهيهي أخ سي شارون.

نحن مع حنان عازبة أو متزوجة. قلنا هذا وأكدناه للأخ براك. ونحن أمة ذات شعوب عديدة وأنظمة مديدة. ولنا ديموقراطية حقيقية. ولغتنا هي العربية وإن تحدثت إليكم بالفرنسية.

وطالعة من بيت أبوها... وبريربي.

لقد زوجناكها يا أخ موسيو شارون.

كان من شدة قصره، يظن أنه طويل، ومن شدة جهله يظن أنه كيسنجر العرب، ومن شدة عجزه، يتوهم أنه نابليون.

حمت الزفة، وتدخل طبل من هنالك، لا يظهر صاحبه، لكن صوته قويًا وإيقاعه مع المجموعة واضح جدًا.

تبيّن أن هناك عدة طبول، وليس طبلاً واحدًا، تتقدم بها كوكبة، من الرجال، يرتدون تنورات، ورؤوسهم حليقة حاسرة، وعلى أعينهم نظارات سوداء. في مقدمتهم جميعًا، شيخ هرم، يفتعل ابتسامة، لا يتمكن فكه الأسفل المرتجف من الاحتفاظ بها كثيرًا، يرتدي بذلة عسكرية ويحتزم بمسدس وعلى رأسه شماغ، حسن الترتيب بذل جهدًا كبيرًا في

العناية به.

توقف مكانك.

قلت، فبادرني، بصوت ودود، فيه قليل من الصرامة الكاذبة:

جئتك بمهرها يا أخ سي شارون.. ننهي المسألة، وكفى الله المؤمنين شر القتال، في هذا الطرف، قائمة بكل من خطبها، في الداخل وفي الخارج، في الشرق وفي الغرب، لم أفلح في اجتثاث دابرهم، فهاكهم، تولَّ أمرهم بنفسك، وطالعين من بيت أبونا.

طالعه من بيت أبوها.

تقدم أقوام آخرون، قالوا كلامًا لم يكن ليعنيني فقد سمعته قبل اليوم، مرارًا وتكرارًا. وقفت. تأملتها موثقة مغلولة، قابلني أنفها المستفز، قلت ما داموا قد زقوها، فليتمموا مهمتهم.

إسمعوا يا أولاد العهر، إذا لم تقطعوا هذا الأنف، قطعنا أرزاقكم.

لم أتمم الجملة حتى هجموا عليها. لست أدري من أين استخرجوا السواطير والمناشير وبعض آلات خاصة بهم.

رنّ الحديد، طقطقت السلاسل، وراح هيكل حنان يكبر ويكبر، تجاوز جدران الغرفة المستطيلة. شرخ السقف، وامتد عملاقًا في السماء.

تحوّل إلى تمثال عظيم من البرونز وربما من مادة غير معروفة.

أيقظتني زوجتي قائلة، من حنان هذه التي كنت تهتف باسمها.

لقد عجزت عن إطفاء التلفاز. وكانوا يصرخون. قلت وأنا ألهث من الرعب.

شنوة – شاطئ بن حسين

اوت (أغسطس – آب) ٢٠٠٢

فـوزي كـريم

طيّات المنفى الأربع

كنت أعتقد أن المنفى ضرب من اقتلاع الجذور. يُرغم فيه الإنسان على مغادرة أرضه واهله وثقافته، إلى أرض غير أرضه وغرباء غير اهله وثقافة غير ثقافته. كنت أفترض أن سنوات لندن الطويلة تطبيق عملي لذلك. ولكن المؤسف أن هذه السنوات علّمتني أن المنفى ينطوي على معنًى أكثرَ تعقيدًا من اقتلاع الجذور. ولقد انعكس ذلك في قصيدتي، التي لم يعد ينفرد بها لحن واحد، أو صوت واحد: صوت الحنين والتوق إلى كل ما أنتسب إليه وقد افتقد إلى الأبد. بل صار الهارموني أكثر إلحاحًا من اللحن، من أجل التعبير عن مشاعر أكثر تعقيدًا.

لا أحب أن أطيل الوقوف عند أول عناصر هذا المنفى، الذي يشمل كل شاعر، حتى ذاك الذي ينعم بدفء أرضه وأهله وثقافته. أعني به عنصر الفقدان الذي أصاب اللغة في أول نشأتها، يوم انفصلت الكلمة عن الشيء، وأصبحت وحدة رمزية مستقلة بذاتها، دالة على مدلول غائب عنها. إن توقها إلى الجذر الذي انفصلت عنه صار متاصلاً فيها. ولذلك صارت طبيعتها الاستعارية محاولة للتعبير عن ماضٍ مفقود لا تمكن استعادته. الشاعر هو سيد اللغة الاستعارية، وهو سيد الفقدان بالتالي. وتوق لغته إلى أرضها المفقودة هو أبعد طبقات منفاه داخل كيانه الشعري. ولذلك لا يخلو الشاعر – في أولى مراحل تجربته الشعرية – من بعض سمات المشرّد. تفاجئه لغته بالتوق الباكي إلى الشيء الغائب والمفقود.

في مرحلة الصبا المبكرة، مرحلة نشوء الشاعر في داخلي، فاجاتنا الثورة (١٤ تموز ١٩٥٨)، ولقد اقترنت «الثورة» بكل فصائلها – و«الثورة» في عالمنا الثالث مقدسة وكلها فضائل! – برائحة الفخذ الإنساني المحترق. كانت حفنة من الجماهير المليئة بالحماس تعبر باب بيتنا الطيني، وهي تسجل وراءها فخذًا محترقًا، هو كل ما تبقى من جسد نوري

السعيد، رئيس وزراء العهد الملكي، الذي تلاشى في يوم واحد، هو والملك الصغير ومؤسسة الدولة والدستور والبرلمان. منذ ذلك اليوم اعتادت رئتاي تنفسَ هواء الثورة الدائمة: هواء خالٍ من أوكسجين القانون، والأمان، واحترام الفرد، وأي ظل لمؤسسة الدولة. الشارع العراقي أصبح حلبة معترك دموي للعقائد والإيديولوجيات السياسية المتناحرة باتجاه إبادة بعض المثقفين كانوا في الطليعة، يغذون أحزابهم وجماهيرهم بمزيد من الافكار الذهنيّة المجرّدة. رايات اليسار تزداد شبهًا بلون الدماء البشرية، وهو مصدر اعتزازها الدائم. والساعات والأيام لا تكف عن حفر الهوة بيني وبين ما يحدث في الحياة التي أنتسب إليها: مثقفين، وجماهير أحزاب، وسلطات. والجميع تظلله راية الثورة. النسبة الكبرى من نصوص الشعر والنثر تكتب تحت هذه الراية. والاستثناءات القليلة أو النادرة، مثلي، تحدق في مرآة روحها ولا تملك إلا الغيظ والدموع.

كان هذا منفًى حقيقيًا. في مرحلة صراع العقائد والإيديولوجيات – في بلد فقير، بسيط من العالم الثالث – تصبح الأفكار أعلى قيمة من الإنسان. وهي افكار مجردة، مستنسخة في معظمها من كتب مترجمة عن الغرب، والإنسان، الذي لا قيمة له، يذبح في معابد هذه الأفكار كالشاة. وهذا ما حدق بوطني. وإذ تناسلت هذه الأفكار الثورية، المتمردة، التجاوزية، الرافضة، الهادمة للقديم، الغافلة عن الماضي والحاضر والمسكونة بالمستقبل، المشحونة بعاطفة واحدة هي الكراهية، غير القادرة على رؤية الإنسان كإنسان عارٍ من العقيدة.. أقول: وإذ تناسلت هذه الأفكار البعيدة من الأرض، على امتداد نصف قرن، واصبحت مثل شجرة غريبة الشكل اطلعت على الناس ثمرتها الناضجة بهيئة مخلوق اسمه صدام حسين. ففزع المثقفون، وجماهير الاحزاب، والسلطات، وكانهم لا يعرفون ان هذه الثمرة الشريرة لم تكن إلاّ من صنع أفكارهم ورؤاهم. كانوا يتوهمون انهم يغنون الإنسان في قصائدهم وما كانوا كذلك. كانت قصائدهم تختلق بطلاً فيه خصائص «المناضل» التي تتطابق مع متطلبات العقيدة. تختلقه، وتنمو به، وتغنيه هو وحده: المخلوق الوهم. وكانت تمنحه التسميات الأرضية لكي يبدو واقعيًا. هذا البطل «المناضل» هو وحده الذي يستحق الحب والرعاية وإبراز الشمائل وعناصر الجمال. وهو وحده الذي يستحق المرثية. أما البشر الفانون، أما الإنسان الأعزل، العاري من حلة «المناضل»، المنتهك الذي لا حول له ولا قوة، أصبح حصة شعراء عظام قلة أعتز بالانتساب إليهم، هم بدر شاكر السيّاب ومحمود البريكان.

هذه هي الطّيّة الثانية الأعمق والأخفى من المنفى الروحانيّ.

لم تكن موجة الستينيّات، التي أنتسبُ تاريخيًا إليها، إلا صدًى مقلدًا أجوفَ لثورة الشباب الستيني التي اشتعلت في الغرب. وكأي تقليد كانت الموجة متسارعة، صارخة، خالية من الاصالة. قطعت علاقتها مع الموروث العربي ونمت بلا جذور تحت رعاية خفية لثقافة جديدة تأسست في مرحلة الانقلابات العسكرية – الحزبية، هي ثقافة الإعلام الرسمي، ثقافة الإعلام الرسمي كانت معززة بفكر اليسار وثقافته ومباركةً من قبله. في إفريقيا عبد الناصر، أو عراق وسورية حزب «البعث» والتحالف الشيوعي.

لم يعد أمام الستيني من غذاء غير الكتب المترجمة. سمن عليها سمنة مرضية؛ لان أكثر جوانبها إغواءً هو تزاحم النظريات الذهنية فيها. نظريات لا عهد لنا بجانبها التاريخي الحي على الأرض الأوروبية والأمريكية، صرنا نتلقف النظريات، وفي الرأس نولد منها مزيداً من النظريات، حتى بعدت عنا الأرض العراقية التي ندب عليها، وبعد عنا الزمن العراقي الذي نعوم في داخله. صار جيلنا – والأجيال التالية عليه – يكتب بلغة جملتها مترجمة، وأفكارها مترجمة، ومشاعرها مترجمة. وصارت الجملة العربية ثقيلة على ألسنتهم.

إن اكتشاف ذلك لأمر مفزع. إكتشاف هذه الطيّة الثالثة الأعمق والأخفى من المنفى الروحاني.

في كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧٨ هربت من نذر العاصفة المقبلة.. هربت من المدينة المذعورة إلى باريس أول الأمر، ثم إلى لندن. وعلى امتداد ٢٣ عامًا، أشعر أحيانًا بأنني منتظر في محطة قطار لا هوية لها. وهذا الانتظار لا ينطوي على معنى العودة. وأحيانًا أخرى أشعر بأنني أعيش في بهو مكتبة عظيمة الحجم، كتلك التي تخيّل بورخيس الفردوس الموعود على هيئتها.

يقول أدورنو: «الإنسان الذي لا يملك أهلاً ولا وطنًا، تصبح الكتابة أهله ووطنه». كلام لا يخلو من الحقيقة. ولان أهلي ووطني معرضان – على امتداد ربع قرن – للقتل والإبادة والتدمير الشامل، فإن كتابتي تفاجئني بالنزف في كل حين.

كان على تلك الطيّات العميقة الخفية الثلاث أن تتوج بهذه الطيّة الرابعة للمنفى ليتّسع اتساع الأرض واتساع الأفق..

«إلام تعبثني يا رفيق المنافي
وها أنا أكملتُ فيها طوافي
وصلّيت..»

شاعر عراقي مقيم في لندن / المملكة المتحدة

لغة المنفى ومنفى اللغة

يغادر الشاعر أو الكاتب وطنه إلى المنفى، اختياريًا كان أم إجباريًا، وليس معه غير لغته الأم. تمامًا مثل ذاك الذي يُطرد من بيته الأليف أو يغادره غير آسف إلى العراء وليس على جسده إلاّ ما يكفي بالكاد لصدّ شر الحر أو البرد. وكانت هذه حالتي عندما قرّرت قبل خمسة عشر عامًا، وبمحض إرادتي، أن أعيش خارج وطني. وقبل أن أنفذ هذا القرار كنت أعلم أن المبدع في المنفى يجد نفسه أمام خيارات ثلاثة: فهو إما أن يتمسّك بلغته الأم التي تصبح مع مرور الزمن بمثابة الوطن المفقود، أو أنه يتخلّى عنها لصالح لغة البلد الذي يحطّ رحاله فيه، أو أنه يلعب لعبة التنقل بينها وبين لغة ثانية هي غالبًا ما تكون لغة البلد الذي استضافه. والأمثلة عن هذه الحالات كثيرة ومتنوعة غير أنني سوف أقتصر على ذكر ثلاثة من كبار مبدعي هذا القرن جسّدوا الحالات المذكورة كأروع ما يكون التجسيد. وهؤلاء هم على التوالي: البولوني ڤيتولد غومبروڤيتش (Witold Gombrowicz) والروسي ڤلاديمير نابوكوف والإيرلندي صموئيل بيكت.

بالنسبة لڤيتولد غومبروڤيتش نحن نعلم أنه كان في سن الخامسة والثلاثين حين قرر فجأة مغادرة بلاده (پولونيا) إلى غير رجعة، وذلك في نفس العام الذي انساقت فيه أوروبا إلى تلك الحرب المدمّرة التي سوف تستمر ستة أعوام بكاملها. وقد ظلّ غومبروڤيتش يفاخر بـ « فراره » ذاك معلنًا على رؤوس الملأ أن « نفسه » أفضل من ذلك الوطن الذي قبل أهله أن يموتوا دفاعًا عنه. ومع أنه عاش أزيد من عشرين عامًا في الأرجنتين، وأمضى السنوات الست الأخيرة من حياته (توفي عام ١٩٦٩) في أوروبا (سنة في برلين وخمس سنوات في جنوب فرنسا) فإنه ظلّ يكتب بالبولونية مطالبًا من خلالها ببولونيته الخاصة به، تلك البولونية التي تبيح له أن يكون فردانيًا حتى الأقاصي في مواجهة القطيع الخنوع، مشاكسًا، ساخرًا، متمردًا: « إن أخلاقيتي هي أولاً وقبل كل شيء أن أحتجّ باسم إنسانيتي الخاصة وأن أعبّر عن ثورتي بضربات من السخرية والتهكم ».

وبعد أن كتب نصف أعماله بالروسية، اختار ڤلاديمير نابكوف أن يكتب النصف الآخر من أعماله باللغة الإنكليزية. ولعل ذلك عائدًا إلى أن صاحب رائعة «لوليتا» أيقن أن الوطن الذي أجبر على مغادرته وهو في السابعة عشر من عمره قد فُقد وإلى الأبد، لذا من الأفضل له قطعًا لأيّ خيط من خيوط الحنين إليه، الانتقال إلى لغة أخرى تعكس وضعه كمبدع بلا وطن. مبدع كوسموبوليتي بأتمّ معنى الكلمة. أما صموئيل بيكت فقد قاده المنفى الذي اختاره طوعيًا إلى أن يكون مزدوج اللغة، لذا فإنه كتب بالإنكليزية، لغته الأم، والفرنسية، لغة البلد الذي اختار الإقامة فيه. ولعلّ سرّ هذه اللعبة بين اللغتين عند بيكت والتي جاءت على أبدع صورة من الإتقان والجودة، هو أن صاحب «في انتظار چودو» أدرك مبكرًا، وربما حتى قبل أن يغادر بلده الأصلي، أنه لا وطن للمبدع، خاصة حين يكون منفيًا، غير الكلمات. ألم يقل في «المتعذّر تسميته»: «أنا من كلمات. أنا مصنوع من كلمات. من كلمات الآخرين».

وقد عرف الأدب العربي الذي نشأ في المنافي الحالات الثلاث التي ذكرت، أي التشتت باللغة الأم، والاستعاضة عنها بلغة أخرى، هي عادة ما تكون الفرنسية بالنسبة للمغاربة، أو الإنكليزية بالنسبة للمشارقة. أما الحالة الثالثة، أي الكتابة بلغتين، فهي لم تتوفر إلاّ عند جبران خليل جبران، وآخرين قليلين لم يحظوا بالشهرة التي حظي بها صاحب «النبي».

وفي ما يتعلق بي أقول إنني حين قررت مغادرة وطني، كنت على يقين بأنني لن أتخلى بأي حال من الأحوال عن لغتي الأم. لماذا؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، أرى أنه من الضروري أن أستعرض بعض أهمّ الأسباب التي دفعتني إلى اتخاذ القرار المذكور.

طبعًا لا بد لي من الاعتراف بأن السنوات الصعبة التي عشتها بعد أن فُصلت من عملي كمدرّس للغة الفرنسية، وذلك عام ١٩٧٦، هي التي كانت حاسمة في إقراري بوجوب ترك الوطن إلى مكان آخر. ففي خلال تلك السنوات الأربع من البطالة، عرفت التشرّد والقهر والإذلال في أبشع معانيها. وبما أنني كنت ممنوعًا من السفر، فإنني ظللت أترقّب فرصة استعادة جوازي كترقّب السجين لساعة الخلاص. وما أن تمّ لي ذلك، حتى أسرعت إلى أول وكالة للأسفار لاقتناء تذكرة طائرة إلى باريس. لكن يبدو لي أن هناك أسبابًا أخرى أعمق وأهم من تلك التي ذكرت. وهذه الأسباب تتصل بالواقع الثقافي واللغوي، والذي كان سائدًا آنذاك في بلدي. ويجدر بي هنا أن أتحدث قليلاً عن مواصفات ذلك الواقع.

أذكر أنني بدأت الكتابة وأنا في الثامنة عشر من عمري. كنت آنذاك أعيش في مدينة داخلية صغيرة. وكنت «فأر مكتبات» كما يقال. والقصص التي كتبتها في تلك الفترة كانت جميعها تقريبًا عن الريف حيث ولدت ونشأت. وقد حازت هذه القصص على

إعجاب الناس، خصوصاً أساتذتي. بل إن الإذاعة التونسية منحتني جائزة أفضل قصة للشباب وذلك في ربيع عام ١٩٦٨. لكن حالما انتقلت إلى العاصمة، وكان ذلك في أواخر الستينيات، حتى أصبت بخيبة كبيرة شلّت حماسي، وافقدتني الرغبة في الكتابة. فقد قام النظام بإيقاف «الملحق الثقافي» الأسبوعي الذي كان يشرف عليه عز الدين المدني، وهو احد أقطاب الطليعة الادبية التي نشأت في تونس خلال السنوات الأخيرة من عقد الستينيات. وكان ذلك الملحق مرآة للادب الجديد، ومجالاً يتيح للمبدع حرية النقد والتفكير. ولم يكن عز الدين المدني يتردد في نشر نصوص جريئة وشجاعة أثارت في أكثر من مناسبة حفيظة الأوساط المحافظة، وأغضبت المسؤولين السياسيين. وقد استغلّ النظام اندلاع حركة احتجاجية ضخمة داخل الجامعة التونسية لإيقاف ذلك الملحق، معتبراً أياه مصدراً من مصادر الشغب والحثّ على التمرد على السياسة القائمة في البلاد. وطبعًا كان إيقاف الملحق ذاك ضربة قاصمة لنا جميعًا نحن أدباء وشعراء الجيل الجديد الذين كنا نتطلع إلى مزيد من الحرية، وكنا نأمل في بعث أدب طلائعي يعارض الأدب الرسمي. ذلك الأدب الجاف، الكاذب، المكتوب بلغة متخشّبة تثير الاشمئزاز والتقزّز مثل وجبة فاسدة.

عقب إيقاف الملحق المذكور، خفتت أصوات الأدباء والشعراء الجدد، بل إنها لم تعد تسمع البتّة. وهكذا وجد الأدب الرسمي الذي كان مكروهًا ومرفوضاً حتى ذلك الحين، فرصته الذهبية لكي يفرض نفسه بقوة، ويهيمن هيمنة شبه كاملة على الحياة الثقافية في البلاد. وإذ جلّ ما نسمع ونقرأ من أدب وشعر، مدائح للسلطة القائمة ونصوص رديئة لها شكل بيانات سياسية منتفخة بالكذب والرياء والنفاق. وإذ اللغة تفقد نضارتها وعفويتها وقدرتها الفذّة على تسمية الواقع، لكي تصبح أداة طيعة في أيدي أولئك الذين لا هدف لهم غير الفوز برضى السلطة. أما لغة الشارع فقد شُوّهت ومسخت مسخًا فظيعًا بسبب طغيان الفرنسية حتى انه أصبح من المتعذّر على التونسي، خصوصاً إذا ما كان متعلمًا، ان ينطق بجملة واحدة دون اللجوء إلى استعمال مفردات وعبارات من اللغة الفرنسية.

أمام واقع لغوي وثقافي متعفّن وفاسد كهذا، ارتأيت أن أنطلق إلى المشرق العربي آملاً بأن أعثر هناك على تلك اللغة التي فتنت بها منذ أن استمعت وأنا صبي إلى شيوخ بجبائب بيض يرتّلون القرآن وينشدون «البردة»، وأن أستعيد من جديد حماسي للكتابة. غير أن خيبتي كانت أعظم من خيبة ذلك الذي عنه يقول المثل العربي: «عاد بخفّي حنين». فبعد طواف في طرابلس ودمشق وبغداد، تبيّن لي أن اللغة هناك أيضاً لا تقول الواقع ولا تسمّي الأسماء بأسمائها. فالانقلاب العسكري الذي يُدبّر في الليل يسمّى في هذه البلدان «ثورة شعبية». و«الزعيم المحبوب» هو في الحقيقة الحاكم الطاغية الذي لا يحبه أحد غير حرّاسه

الشخصيين والقلّة القليلة من المستفيدين من نفوذه. و«الثقافة الوطنية» ليست في نهاية الأمر غير مجلدات ضخمة من خطب «القائد المظفّر». و«التقدم» يعني تطبيق سياسة اجتماعية واقتصادية تعيد البلاد إلى الوراء. و«الاشتراكية» هي فرض المزيد من الفقر على الطبقات الأشدّ فقرًا.. حتى هذه اللحظة لا زلت أذكر تلك اللافتة الضخمة المعلّقة في «ساحة التحرير» ببغداد والتي كتب عليها بأحرف غليظة حمراء: «أمّة عربية واحدة ذات رسالة خالدة». على مسافة قصيرة من تلك اللافتة، مستندةً إلى حائط وسخ، جلست امرأة في عباءة سوداء، هي صورة مؤلمة من الشقاء والبؤس، وفي حجرها رضيعها، مادةً يدها النحيلة المعروقة إلى المارة، طالبةً الصدقة. ذلك المشهد كان كافيًا لكي أسارع بالعودة إلى بلدي وقد تهشمت كل الاحلام والآمال التي دغدغتني وأنا في طريقي إلى بلاد الشرق.

على مدى سنوات طويلة، ظللت مصابًا بحالة من الشلل التام في مجال الكتابة. وفي فترة ما، وتحديدًا عندما عشت أزيد من سنة في الجنوب التونسي مدرّسًا للغة الفرنسية، فكرت أن أجرّب حظي في هذه اللغة، وأن أكتب بها مثلما فعل العديد من أبناء شمال إفريقيا. وقد كتبت بالفعل بعض النصوص النثرية والشعرية بهذه اللغة، غير أنني كنت أشعر في كل مرة أفعل فيها ذلك أنني أرتكب جريمة الخيانة في حق لغتي الأم. تلك اللغة التي أحببتها حبًا لا مثيل له، وبها كتبت نصوصي الأولى في الأصياف القيروانية الحارقة.

ثم ازداد الوضع الثقافي واللغوي سوءًا في بلادي وفي كامل أنحاء العالم العربي عقب ظهور الحركات الأصولية المتطرفة في نهاية السبعينيات. لقد أصبح جهاز الرقابة أكثر شراسة وتسلطًا، وأصبحت فنون مثل السينما والمسرح والموسيقى والرقص فنونًا منكرة ومنافية للأخلاق والدين. أما اللغة فقد أعيدت إلى جحور الماضي السحيق، تمامًا مثلما كان حالها في أزمنة الانحطاط القاتمة التي عاشها العالم العربي بعد انهيار بغداد. والآن هي لغة تبدو جدّ غريبة وجدّ مختلفة عن اللغة التي أحببت. إنها لغة صفراء، شعثاء، شرسة وعدوانية تمقت أن تحتفي بالجمال وأن تقول الفرح والحب والسلام والصداقة والتسامح والحرية. وكنت لا أزال أتخبّط في مستنقع اليأس والإحباط حين لمعت إشراقة في الأفق. وإذا بي أهتدي إلى أن خلاصي وخلاص تلك اللغة التي أحببت لن يتحققا إلاّ من المنفى، ذلك أن اللغة هي مثلي مضطهدة، ومقهورة، ومهانة، وممنوعة من أن تقول الواقع ومن أن تسمي الأشياء بأسمائها. لذا، لها ولي مصير واحد: المنفى، وهكذا خرجت من وطني وليس معي غير اللغة!

في المنفى استعدت حماسي للكتابة وعلاقتي الحميمة باللغة. وهكذا تمكنت من أن أنجز في المنفى ما لم أتمكن من إنجازه في بلادي. ترى ما سبب هذه المفارقة العجيبة، خصوصًا،

وأن الرأي السائد هو أن المبدع حين يترك وطنه يواجه أول ما يواجه الخوف من فقدان لغته الأم، ومن تصلبها وهرمها، وأيضًا من عدم القدرة على ملامسة خفايا وتضاريس واقع أصبح بعيدًا وغريبًا عنه؟

جوابًا على هذا أقول إنني وأنا في المنفى أحسست منذ البداية ورغم العراقيل التي واجهتها، والآلام التي كابدتها، أنني إنسان حرّ وأن ذلك الخوف الذي لازمني على مدى سنوات طويلة قد تبدد. وها أنا الآن لا أواجه شيئًا آخر غير نفسي. وذلك الرقيب الذي كان يتعقّب خطاي مثل ظلي قد اختفى فلا وجود له مطلقًا. هذا الإحساس كان دافعًا أساسيًا لكي أمسك بالقلم من جديد. أما الدافع الأساسي الآخر فهو أنني تبيّنت أن تلك اللغة التي صودرت مني هناك، لتصبح لغة الكذب والخداع والغوغائية والترهيب والوعيد والنفاق والطمع والتزمت الأعمى، قد عادت إليّ نضرة، بريئة، لتسكنني كما يسكن الطائر عشه عقب العاصفة الهوجاء. والآن هي لغة منفاي، وليست لغة أولئك الذين نغّصوا حياتي ذات يوم. لغة «سرية» على حد تعبير إلياس كانيتي، بها أستطيع أن أعيد صياغة واقعي، وأن أخلقه من جديد بعيدًا عن عين الرقيب. لغة وحدتي اللامتناهية، تسكنني وأسكنها مثلما تسكن النواة الثمرة. وفي منفى اللغة، أنا الآن أشعر أنني جدّ قريب من ذلك الواقع الذي كان محكومًا عليّ بأن أكون بعيدًا عنه، والذي كلما حاولت ملامسته، صُددت عنه بشدة وأرغمت أن ألزم مكاني. ومكاني يعني هنا أن أكون خارج ذلك الواقع بالرغم من أنني أعيش فيه. لكأننا نأمر صاحب البيت بألاّ يكون في البيت رغم أنه ملزم بألاّ يغادره البتّة.

في منفاي، لا أحد ممن حولي يتكلم لغتي. غير أن إصراري على الاحتفاظ بها يزداد قوة يومًا بعد يوم، تمامًا مثل ذلك الذي يصرّ على التشبّث بعقيدة مرفوضة من جميع من حوله. وفي روايتي التي أنا بصدد كتابتها، يشعر بطلها الذي يستقر في بلد لا يفقه لغته بأنه يعيش داخل ظلمة مرعبة، فتستبدّ به الرغبة في العودة ثانية إلى وطنه. غير أنه سرعان ما يثوب إلى رشده ويقول: «الأفضل ألا أعود.. ذلك أن ليل اللغة هنا أرحم من ليل الذئاب هناك». ولعلّ هذا هو وضعي، ووضع العديد من المثقفين العرب المشتّتين في المنافي.

روائي تونسي مقيم في ميونيخ / ألمانيا

رؤى



في تجاوز لمسألة التحرير: فرانتس فانون، «كواليس» والوضع ما بعد الاستعماري

«حين أبحث عن الإنسان بواسطة الآليات والصياغات الأوروبية، فإنني أرى طوفانًا من جرائم القتل وتراكمًا لإلغاء الإنساني»، هكذا كتب فرانتس فانون، عالم النفس الأسود من مارتينيك في كتابه «المعذبون في الأرض». هذه الأقوال تستند إلى شهادة شخصية، ففي العام ١٩٥٣ عُيّن فانون رئيسًا لقسم العلاج النفسي في أحد مستشفيات الجزائر، من قبل الحكومة الفرنسية. خلال عمله رأى فظائع الاحتلال الاستعماري وعواقبه الكارثية، وقد كان شاهدًا على أحداث أدخلت خلالها القوات الفرنسية إلى المستشفى وأخرجت منه جرحى جزائريين حتى قبل أن يتلقوا العلاج الطبي. ورأى بأم عينه أطباء رفضوا معالجة مقاتلين جزائريين جرحى، بل كانوا شركاء في التحقيق معهم والذي شمل استعمال التعذيب. فانون رفض أن يكون شريكًا في ممارسات كهذه، واختار أن يوثّق ما رآه من فظائع، فصاغ رسالة استقالة من المستشفى وهاجر إلى تونس حيث أصبح من أشدّ واحدّ المنتقدين للاستعمار الأوروبي. لقد كان اجتيازه للحدود دراماتيكيًا، وفي العام ١٩٥٧ انضمّ فانون رسميًا إلى جبهة التحرير الوطنية الجزائرية (FLN). من غير الواضح إذا ما كان قد قرأ «فصول في فلسفة التاريخ» لفولتير بنيامين، لكنه كان سيوافق بالتأكيد مع بنيامين على أن التاريخ من وجهة نظر الضحية - ليس تطورًا للأمام بل إنه مأساة مستمرة. فالتاريخ الاستعماري بنظر فانون كان فعلاً بربريًا متواصلاً.

فانون لم يحظَ برؤية استقلال الجزائر، فقد توفي بمرض سرطان الدم عام ١٩٦١. ولكن رغم أنه كان في الـ ٣٦ فقط حين توفي، فقد خلّف وراءه كتابات غنية ومتشعبة توفر لنا

اليوم مفاهيم أساسية في الثيمة العلمية المسمّاة النظرية ما - بعد - الاستعمارية. فإضافة إلى «المعذبون في الأرض» نشر أيضًا «جلد أسود، أقنعة بيضاء»، «الاستعمار المُحتضِر» و«من أجل الثورة الإفريقية»، والأخير هو مجموعة مقالات نشرها بالفرنسية والعربية معًا، على مدى سنوات في الجريدة السرّية لجبهة التحرير الوطنية «المجاهد».

النضال المناهض للاستعمار من أجل الاستقلال

النظرية ما - بعد - الاستعمارية هي النتيجة اللاّحقة للنضال المناهض للاستعمار الذي نجد جذوره في الكفاحات السياسية ضد الاستعمار، وفي مواقف قادة بارزين في «العالم الثالث» مثل المهاتما غاندي، جواهر لال نهرو أو باتريس لومومبا. هؤلاء القادة الذين قاتلوا من أجل تحرير أوطانهم من السيطرة الاستعمارية المباشرة والمتواصلة، ركّزوا في كتاباتهم على الشكل الذي خلقه الغرب لتقسيمة جديدة للعالم، وقمع من خلالها المستعمرات الواقعة تحت سيطرته.

لقد تمحور النضال المناهض للاستعمار، أساسًا، في الحلبة السياسية للنضالات الوطنية من أجل الاستقلال، ولكن القوة الاستعمارية بلورت سيطرتها ليس بواسطة القوة العسكرية والاقتصادية فحسب، فإلى جانب الدولة، القاعدة العسكرية والصناعة، انخرطت أيضًا صفوف التدريس، الكنيسة، الثقافة، العلم، المختبرات وقاعات المحاضرات في الجامعات. فالمبشّرون المسيحيون غدّوا مهمة تثقيف السكان الأصليين بمُثُل مسيحية، والعلماء وفّروا شرعية لتشييد منظومات هرمية عنصرية وإثنية. بعض العلوم الخاصة كالإثنولوجيا والإثنوجرافيا وُضعت خصيصًا كاذرع نظرية للاستعمار الأوروبي. وفور تحويل الإثنولوجيا إلى علم رسمي في بريطانيا عام ١٨٤٦ بدأ علماء هذا المجال بتنظيم المعلومات الواردة من المستعمرات وعرض ما يشبه «حديقة الحيوانات البشرية» في مدن أوروبا. أقزام، سود، مُهَق، أو نساء هوتنتوتيات[1] وُضعوا خلف القضبان فيما يسمى «معارض إثنوجرافية». تمّ إحضارهم من إفريقيا إلى أوروبا وقد أثاروا حب استطلاع علماء النفس وعلماء الحيوان والطبيعة الذين صاغوا رغباتهم الاستعمارية والفورنوجرافية بمصطلحات حب الاستطلاع العلمي. وقد كتب عالم فرنسي يدعى جورج كوبييه عن المقت الذي أثارته فيه «فينوس» الهوتنتوتية وقارن مؤخرتها التي وصفها «ككتلة رجراجة وقاسية» بمؤخرات القردة. هذه المعارض الإثنولوجية والإثنوجرافية شكّلت «إثباتًا» على الفروقات بين الأعراق وتدعيمًا لنظرية التقدم الأوروبية.

من قلب الديجور الجزائري

ولكن المنظومات الثقافية التي حللت منظومات القمع بشكل نقدي تجاوزت، حتى مرحلة فانون، حقيقة أن العالم ليس مقسومًا بشكل سطحي إلى مسيطرين ومسيطَر عليهم، قامعين ومقموعين، أخيار وأشرار. فقد تطوّر فكر فانون من قلب الديجور الجزائري. وقد شارك في الحرب هناك حوالي مليون جندي جزائري دافعوا عن حوالي مليون ونصف المليون من المستوطنين (هناك أيضًا أسموا الأمر بشكل مناقق: «دفاع عن البيت»). تنظيمات مثل «بييه نوار» وOAS الاستيطانية نظّمت إرهابًا منفردًا ووحدات من الإدارة المدنية وقوات من العملاء الجزائريين الذين دُمجوا في الوحدات العسكرية التي مارست «علاجًا خاصًا» ضد الثوّار. مقاومو الاحتلال تعرّضوا للتعذيب، جرى قذفهم من المروحيات، وإخراجهم من المستشفيات وتعرضوا «للتحقيق المتواصل». في هذه الفترة جرى قتل مئات آلاف الجزائريين، ليس بأيدي الجيش الفرنسي فحسب، وإنما نتيجة لمعارك بين المنظمات الجزائرية نفسها أيضًا. الشهادات من تلك الفترة تدلّ على أن الجيش الفرنسي نفسه أيضًا، أسوة بالقوى الثائرة، لم يكن متجانسًا. كلاهما كانا مؤلفين من شرائح مختلفة وعبّروا عن مواقف متنوّعة ومتباينة. ومن جهة أخرى، فإن المحيط الباريسي عاش حالة إنكار شبه مطلقة سياسيًا. السلطة ووسائل الإعلام روت أن القوات أرسلت من أجل «إحقاق السلام» والبرجوازية الفرنسية أرادت أن تصدق ذلك. أشبه بما يجري لدينا هنا في هذه الأيام بالذات.

اللون الأسود

من داخل هذه الفظائع يميّز فانون تلك المنظومات، التي توسّع مفهوم الواقع الاستعماري المسطّح من صيغة «هم» مقابل «نحن»، إلى واقع مقلوب ومركّب أكثر. بدايات هذا المفهوم تجلّت في كتابه الهام «جلد أسود، أقنعة بيضاء». فهذا الكتاب الصادر عام ١٩٥٢ يدور حول مسائل اللون، الهوية الإثنية وجدلية النظر بين الأسود والأبيض، بما في ذلك ظاهرة التقليد المتبادل. فانون يقول إن اللون مفروض على الأسود. وهو يؤكد أن الأسود سيظلّ مشغولاً بلونه، مدفوعًا بعقدة الخوف، طالما أنه يعيش تحت سيطرة الاستعمار الأبيض. وكما كتبت مايوت كابسييه، في كتابها «أنا من المارتينيك» (وهي من لواء مارتينيك الذي ولد فانون فيه)، فلا يهمها إذا كان حبيبها الفرنسي (الأبيض) وسيمًا أو قبيحًا. «كل ما أعرفه أن عينيه زرقاوان، شعره أشقر وجلده فاتح». إذن فالإمكانيات الواردة أمام الأسود، في واقع كهذا، هي إمكانيات المعاناة من عقدة الخوف، ومن أجل مواجهتها

فإن الأسود يلفّ نفسه « بقناع أبيض »، نوع من الإنكار. لاحقًا ستأتي توني موريسون لتقلب صورة الواقع هذه رأسًا على عقب، من خلال جعل « البياض » وحدة غير طبيعية ومعبّأة بعقد الخوف، وتشرح كيف أن « البياض » هي وحدة قابلة للظهور فقط داخل محيط يحوي « سوادًا » في متناول اليد، وهي تنزع إلى زعزعة مكانته. هذه الحالة التي تصفها موريسون، تشبه الوصف الذي أورده إدوارد سعيد في كتابه النموذجي « الاستشراق »، الذي يحدد الشكل الذي عرّف به الغرب نفسه، كنقض للشرق المُختلق.

ظاهرة التقليد والكراهية الذاتية لدى ضحايا القمع الاستعماري

على الرغم من أن فانون خصّص بضع صفحات فقط لهيجل في دراسته، فإن تأثير « علم ظهور العقل » بادٍ عليه، وبالأخصّ الفكرة الهيجلية حول العلاقات الجليّة المتبادلة بين السيد والعبد (وهي الفكرة التي تعاطى معها أيضًا، جان بول سارتر، وكتّاب مثقفون من فترة فانون مثل البير كامي، أنور عبد الملك ومحمد السهلي). ففانون يلوّن علاقات السيد والعبد بألوان عرقيّة ويتوقف مليًا عند صعوبة الأسود (أشبه بعبد هيجل) في التحرر من السيّد، وهي صعوبة نابعة من الرغبة والحسد، اللذين يجعلان الأسود « يريد أن يكون مثل السيّد ». وفي وصفه للجدلية بين السيد والعبد بمصطلحات العرق واللون، يشير فانون إلى ظاهرة التقليد لدى ضحية القمع الاستعماري (التي تكتسب لاحقًا أهمية مركزية أكبر في النظرية ما - بعد - الاستعمارية، خاصة لدى هومي بابا، الباحث الهندي المعاصر، الذي يتوسع ويتحدث عن التقليد الاستشراقي للمقموع نفسه). فالأصلي إبن مارتينيك يكره المستعمر الفرنسي لكن وعيه يُصادر، مثلاً بكونه يسعى للتحدث باللغة الفرنسية، لغة السيد، وإجادتها تمامًا، وتبنّي مظهره.

هذه الممارسات تعكس ازدواجية، كراهية ذاتية وعقدة خوف. فالأسود يتعلّم أن السواد يرتبط بالخطيئة والشر. إجمالاً، يظلّ الاستعمار ممكنًا بسبب الهوية المتناقضة والرغبة في الارتباط بالأسس التي تؤدي إلى إلغائك. وهكذا فالإنسان الذي يتطوّر من داخل الحالة الاستعمارية، ومن الانحطاط الذي تفرضه، هو إنسان يعاني من انفصام. إنه منفصم حين يتضامن مع المقموع في الجزائر، وأيضًا حين يتضامن مع المعتدي. وهذا الانفصام يعرقل، بشكل طبيعي، النضال الحازم من اجل التحرّر، ويُضعف المعارضة « الخالصة » التي تحدث عنها منظرون وأشباه مثقفين سابقين. بهذا المفهوم فإن الواقع الاستعماري يكون قد وصل إلى نقطة اللاعودة.

هذه الحالات المرضية وبالذات الانفصام بين الانجذاب والنفور تتجسد في هوية كل ذات

استعمارية، بما في ذلك لدى فانون نفسه. فقد فضّل ان يحارب العنصرية والاستعمار في مواقع أخرى. وكما أشارت سيمون دو بوفوار في مذكراتها، فإن فانون شعر بالحرج المضاعف. فهو لم يحارب من أجل أرضه هو (مارتينيك)، ولأنه حارب من أجل أرض أجنبية (الجزائر). ويمكن رؤية بعض العزاء في حقيقة ان «الوعي المزدوج» لا يظلّ من نصيب المقموع فقط. فالمستعمر يتبنّاه أيضًا، كما يتبدى الأمر في ظاهرة التقليد. مثلاً «الحارس» و«الطلائعي»، من الشخصيات الاستعمارية الميثولوجية في التاريخ الصهيوني، اظهرا رغبة استشراقية تجاه الفلسطيني المولود في المكان، نحو الكوفية، القرية، المآكل، القهوة والفولكلور. فالتقليد يلوّث الوحدة البيضاء ويعيد تعريفها بمصطلحات القولبة الثقافية. في هذا الإطار لا يعود بمقدور الابيض الادعاء بالتفوّق الثقافي (العرقي) الواضح، لان طبيعة وثقافة «الآخر» ترتسم على جدران قلب الابيض، فالاحتلال لا يمسّ بالواقعين تحته فقط، بل إنه يفسد قلب وروح المحتل ومجتمعه. وفي الحالتين، لدى القامع ولدى المقموع، يتمسك «الآخر» بالسر بخصوص السؤال الكبير: «من أنا»، «ما هي هويتي».

«كواليس» من وجهة نظر فانون

لو تأمّلنا من وجهة نظر فانون، فنرى ان «كواليس»، مسرحية جان جينيه، هي نصّ ما - بعد - استعماري بجدارة. فهو يعكس أولاً أسوأ أشكال الاستشراق. مثلاً، يشرح السير هارولد لابنائه طابع «الفرق» بين الفرنسي والعربي: «إذا سرق فرنسيّ مني شيئًا، فهذا الفرنسي هو سارق. ولكن إذا سرق عربيّ مني شيئًا، فهو لم يتغيّر. إنه عربي سرق مني». الفرنسي قد يكون سارقًا أو غير سارق. لكن العربي هو عربي دائمًا. ومن جهة أخرى، وفي الوقت نفسه، يسعى جينيه للتحدّث عن الاستعمار وممارساته ليس بلغته هو، بل من الأسفل، من وجهة نظر المقموعين، المعرّضين للاحتلال والإخضاع. وهو يتأمل في الاحتلال من جهة المواخير، منظمات «الإرهاب»، مساحات المشاع، الهامش، عالم الأموات، النذايات: الخيانة، الوشاية، وما بينها. إنه لأمر معهود لدى جينيه الذي يتماثل مع السود، الخدم، المومسات والسارقين. ففي خاتمة المطاف، فقط «المنحرف» يمكنه قول الحقيقة.

في مسرحية «كواليس» يتدرّج جان جينيه مع النظرية ما - بعد - الاستعمارية لفانون، كونهما يصلان إلى ما بعد أسئلة التحرير، يشكّكان بالتمييز المطلق بين القامع والمقموع ويشيران ليس إلى مقاومة المقموع للقامع فحسب، بل إلى التعاون المأساوي بينهما. جينيه يشير طوال المسرحية إلى الشكل الذي يتبنّى به المقموع وجهة نظر القامع. فمثلاً حين تتحدث النذايات معًا تقول لجمة لشيخة باستياء بادٍ للعيان: «إذا كان الأغراب يحتقروننا

فهذا لأنه لا يزال لدينا نساء مثلك. لقد اخترعوا الأدوية حتى ينظفوا وراءنا». فانون أشار إلى آلية تذويت وجهة نظر الأبيض هذه، في كتابه «جلد أسود، أقنعة بيضاء».

وبالشكل نفسه، فإن رغبة حبيب وسعيد، عاملي سير هارولد المستوطن، هي الوصول إلى المدينة، رؤية «برج إيفيل» و«قوس النصر»، وفي النهاية أن يكونا من مهاجري العمل هناك. الانفصام والمنافسة والملاحظات المتبادلة المهينة بينهما تعكس تذويت القمع الاستعماري. وفي قلب هذا كله تقوم القبضة بمراقبتهم، أداة سيطرة تنجح في تدجين العمال لأنهم يتنازلون عن مسؤولية مراقبة أنفسهم، تذويب للقمع ثانية. في المرحلة الغائمة لاحتضار الاستعمار يشير الضابط الفرنسي بشكل استعاريّ إلى الشكل الذي يلوّن به الشرقي المدينة الفرنسية: «الشرقي يلقي عليك بظلاله، يملأك بطيف ألوانه، بطيف غموضه». جنود الاحتلال ليسوا قادرين بعد على تمثيل فرنسا واضحة، حادة، دقيقة ومطلقة. وكما يعترف الدركيّ في أحد المشاهد «لحسن حظنا إنكم موجودون وأن هناك من هم أصغر منّا، ولكنهم يجبروننا على مخاطبتكم بـ«سيدة» و«سيّد» وبعد قليل سنصبح أصغر منكم».

ولكن الأهمّ: مع موت الاستعمار، يتضح أنه لم يمت. فالواقع ما - بعد - الاستعماري يواصل دمغ بصماته على وعي أولئك الذين حاربوا للتخلّص من عبئه. وهذا ما تعبّر عنه جيداً «أومو»، إحدى مسنّات القرية، التي تشير إلى قوى الثورة التي تتحوّل إلى صورة دقيقة لقوى الاحتلال: «إذا كانوا هم نموذجكم - انعكاسكم - فهذا يعني أن تكونوا أنتم هم: الجبين على الجبين، الأنف على الأنف، العنق على العنق، الكرش على الكرش، ولِمَ لا، يا إلهي، لماذا لا تمارسون معهم الحب، الفم على الفم، النّفس على النّفس، الصرخة على الصرخة، والشهقة على الشهقة...». ومليكة تتابع: «لقد استغرقهم القليل من الوقت فقط حتى يتعلّموا، ربما بالتأكيد هناك حاكمٌ في كل قسم، يعزف ليل نهار». وهكذا، لدى الإثنين، جينيه وفانون، فإن الحرية والتحرّر منوطان بتقبّل الشر، بكسر النظام الاجتماعي، بالتقليد وبالخوف المهووس. «شر. شر رائع. أنت ما تبقى لي بعد انهيار كل شيء»، تصيح خديجة مع احتضار الاستعمار القديم. ووضع الجزائر الراهن كأنه يؤكد صدق قولها.

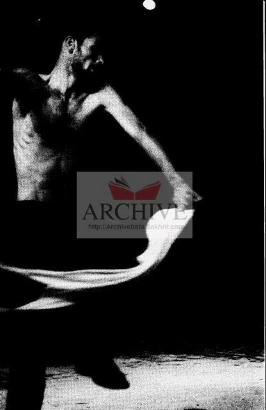
وملاحظة ختامية وراهنة، في هذه الأيام بالذات أعلن جهاز السجون الإسرائيلي أن الأسرى الأمنيين الذين يتعلمون بالمراسلة بواسطة الجامعة المفتوحة لن يتمكنوا من قراءة كتب فرانتس فانون، وردًا على السؤال الذي طرحته على جهاز السجون قالت الناطقة بلسانه: «بعض الفصول في الدروس والتي تبدو لأول وهلة ساذجة، تشكّل خطرًا مباشرًا أو غير مباشر على أمن الدولة وجهاز السجون». بهذه الروح يجب الحذر من عرض

« كواليس »، التي واجهت محاولات رقابة أوساط الستينيات في فرنسا، أمام أسرى أمنيين. بالإمكان أيضاً، القيام بوسائل حذر إضافية وإخراج جان جينيه، الذي انتقد بشدة سياسة الاحتلال الإسرائيلية، من برامج التعليم المختلفة. يبدو أننا لم نتعلّم شيئاً ولم ننسَ شيئاً.

(١) هونتنوت: إشارة إلى قبيلة في جنوب إفريقيا.

بروفيسور يهودا شنهاف محاضر في قسم العلوم الاجتماعية والإنسانية في جامعة تل أبيب ورئيس تحرير مجلة الأبحاث «نظرية ونقد»، ونشط في حركات اليسار الراديكالي

من العبرية: هشام نفاع



علاء حليحل

إسرائيل وفلسطين، خلف « كواليس »
جان جينيه

أكثر من مسرحية عُرضت مؤخرًا، وتُعرض في هذه الأيام، على خشبات المسارح الاسرائيلية، تعرض للصراع الاسرائيلي - الفلسطيني، كلها من منطلق نقدي على المؤسسة الاسرائيلية. ابرزها مسرحية « كواليس » للفرنسي جان جينيه

« . . لا أنوي القول إنهم معدُومي الاخلاق، أنا أقولُ فقط إن أخلاقياتهم لا يُمكن أن تتشابه مع أخلاقياتنا، بأية حالٍ من الأحوال . . »

توطئة

مسرحية « كواليس » للكاتب الفرنسي جان جينيه، التي أنتجها ويعرضها، في هذه الأيام، مسرح « هبيماه »، المسرح القومي الاسرائيلي، في تل أبيب، هي مسرحية إستثنائية في الانتاج المسرحي الاسرائيلي. سبقتها عدة مسرحيات مثلها، اذكر منها مؤخرًا مسرحية « كوبنهاغن » و« ليزستراتا ٢٠٠٠ » (إنتاج « الكاميري »). ما يجعل « كواليس »، والمسرحيات الأخرى المذكورة، تحفة مسرحية نادرة، هو التنازل المسبق عن الرغبة الخارقة في استرضاء المُشاهد. فالمسرح الاسرائيلي يمرّ في سنواته الأخيرة بمأزق إبداعي معيّن، وانفصام أكبر، يجعلان الإدارات الفنية تهتم قبل كل شيء بملء القاعات وزيادة عدد الاشتراكات، على حساب الجودة والمستوى، في الغالب الكبير من الأحيان. هذه الرغبة تنبع بالأساس من الضائقة المادية التي تعاني منها المسارح في البلاد. في العروض المسرحية التي تجري منذ بداية السنة، قرر طاقم « إنقاذ الثقافة » في البلاد، وهو مؤلف بالأساس من ممثلين ومخرجين مسرحيين وسينمائيين، أن يقرأ أحد المشاركين في المسرحية، كل ليلة، بعد الاستراحة، بيانًا قصيرًا يناشد فيه الجمهور التضامن مع المبدعين في نضالهم ضد

<< « كواليس »: صالح بكري

التقليصات الحكومية، وضد ما يسمونه « القضاء على الثقافة في إسرائيل » .

في الوقت نفسه، ومع تفاوت في النجاح، يحاول كل مسرح إسرائيلي مهم (« هبيماه »، « هكاميري »، « جيشر » و« الخان ») أن ينتج عملاً أو اثنين في أحسن تقدير، يكون ورقة توت من ناحية الجودة والموضوع، مما يخلق في كل مسرح إنفصامًا مُثيرًا جدًا، يحلو احيانًا التطلع إليه ومراقبته، ورؤية الممثلين ينتقلون من ملهاة رخيصة استهلاكية، إلى مسرحية راقية ممتعة، محاولين طيلة الوقت الحفاظ على ما أمكن من ماء الوجه. إذًا، فمسرحية « كواليس » هي ورقة التوت هذه السنة في مسرح « هبيماه ». من ناحيتي، حبّذا لو اكتفت المسارح العربية والعبرية في البلاد بنصف هذه الورقة من التوت، مرة في السنة!

ومما يحسن قوله في البداية، هو أن النيّة من وراء هذه المقالة كانت الكتابة حول الخيط المتين الذي يجمع المسرحيات التالية : « كواليس »، « الرايخ الثالث » (إنتاج « الميدان » – المسرح العربي)، « أنتيغونا » (إنتاج « الخيمة ») و« مادلين » (إنتاج « المسرح البلدي » في حيفا). ولكن تفرُّد مسرحية « كواليس » في كل المجالات المسرحية والنصّية، جعل من مهمة مقابلتها بالمسرحيات المذكورة، ضربًا من ضروب العبث والتصنّع الشقافين، وضربًا بالحائط بكل المعايير النقدية والانطباعية التي من المفروض أن تسيّر هذا النوع من الكتابة. لست في معرض التقريظ والتقليل من شأن المسرحيات الأخرى، بالطبع. فمسرحية « أنتيغونا » كانت محكمة وخاصة جدًا، في ضوء تألق الفنان يوسف أبو وردة والممثلة الشابة كلارا خوري، في دوري البطولة؛ كما أن مسرحية « مادلين » ستشغلنا في نهاية المقال بعض الشيء، لما تحمله من مضامين حادة وواضحة، تعقيبًا على ما تمرّ به إسرائيل اليوم، كدولة محتلة، وكمجتمع متفكك؛ كما كان بالامكان التحدث عن علاقة الفرد بالسلطة ونمو الفاشية والقومجية في مجتمع يحارب طواحينه الهوائية، كما في مسرحية « الرايخ الثالث »، ولكن باقي المجالات الفنية لم تكن لترقى إلى مستوى « كواليس » كعمل نموذجي للمسرح الراقي. وبالتالي، لا ضيرَ من التركّز في « كواليس »، كنموذج حيّ وبرّاقٍ للمسرح، على كل الاصعدة. فيما يلي سألقي الضوء على عدة جوانب في « كواليس »، التي جعلت منها المسرحية، بأل التعريف، القادرة على مسّ صميم اللاجدوى في حلقة الدماء المفرغة التي نتخبط فيها جميعًا، والتي تخبّط بها غيرنا من الشعوب، في طريقهم نحو الكرامة والتحرّر.

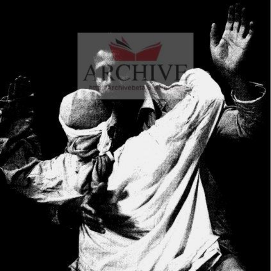
« القائد (لجنوده) : مضاجع حبّكم هي ساحة الوغى .. في الحرب كما في الحب! ..

أريد ان يبعثوا إلى عائلاتكم بساعات اليد والميداليات الملطخة بالدم المتخثر، وحتى بالحيوانات المنوية . . أريد ان تلمع قبّعاتكم اكثر من حذائي، أن تضيء أكثر من اظفاري . . أريد علب سجائر في جيوبكم مع صور لشقفات عاريات وقديسات من منابع السحر . . »

كتب جان جينيه مسرحية « كواليس » عن تحرر الجزائر من الاستعمار الفرنسي . في الأصل، امتدت هذه المسرحية على حوالي ست ساعات . المترجم، دورون تافوري (مؤدي الدورين الرئيسيين أيضاً) والمخرجة أوفيره هينيج، حرّرا النص المترجم إلى ثلاث ساعات . وعلى الرغم من ذلك لا يمكن بأية حال من الأحوال الادعاء أن النص المحرر أضْعَفَ النصّ الأصلي؛ على العكس تمامًا . والمُشاهد للمسرحية يمكن ان يلاحظ قوة المشاهد التي اختيرت لتُمثّل، والنزعة التي سيطرت على محرري النص : المراوحة طيلة الوقت بين الجزائر وبين فلسطين، من دون إفقاد اي مكان من هذين المكانين خاصيته وتميّزه . من أجل ذلك اعتُمدت مشاهد يمكن ان تُسمى « عامة »، من العموم والشمولية، ومشاهد « خاصة »، من الخصوصية و« المحلية » . الانتقال بين هذين النوعين من المشاهد جعل « كواليس » مسرحية محليّة وكونيّة في الوقت نفسه . لا يمكنك الا تتضامن مع الجزائريين الذين يُقتلون في سبيل استقلالهم والا تكره الفرنسيين الجزائريين، بنفس القدر الذي لا يمكنك فيه الا ترى الفلسطيني المضرّج بدمائه على شاشات التلفاز، يلفظ روحه امامك، على مسرح جان جينيه .

هذا النجاح في المراوحة بين الخاص وبين العام، بين الجزائري والفرنسي وبين الفلسطيني والاسرائيلي، هو الذي انقذ المسرحية من المباشرة السياسية والمضمونية، التي كان يمكن أن تقضي عليها . فالساعات الثلاث الطويلة كانت ستتحول عندها إلى شعار واحد طويل . هذه النقطة بالذات هي التي منحت المسرحية، كمنتوج نهائي، الأرضية الثابتة للانطلاق .

المسرحية تروي، فيما ترويه، قصة سعيد (خليفة ناطور)، الشاب الجزائري الفقير الذي يضطر للزواج من ليلى، ابشع إمرأة في المكان (ريفكا نويمان)، لكنه غير قادر على دفع مهر من هُنّ اجمل منها (أو اقل بشاعةً) . أمُّه (دورون تافوري) لا تحب هذه الزيجة وترفضها رفضاً قاطعًا على طول المسرحية . من الجهة المقابلة، وبموازاة ذلك، تحدث قصص أخرى : قصة السير هارولد (دورون تافوري) وعلاقته مع العرب المحتلين (سعيد من بينهم) الذين يعملون في « أرضه » (طاهر نجيب، خليفه ناطور)؛ قصة الزانية الفرنسية المتألقة (أوري رافيتس) التي تفتح رجليها كل ليلة للجزائريين المتلهفين (صالح بكري، طاهر نجيب



وخليفة ناطور) والتي يأفل نجمها وتذوي خرافتها في نهاية المسرحية؛ سعيد الذي يتحوّل إلى لص هارب يخون بلاده في نهاية المسرحية؛ الضابط الفرنسي (أوري رافيتس) المتعطّش للدماء والذي يخسر المعركة مع جنوده في النهاية؛ قصة خديجة (ليئات چوربن)، الثائرة الوحيدة التي تتجرأ على مقاومة السير هارولد وتُقتل امام الرجال الجبناء من ابناء جلدتها؛ وقصة الأموات الذين يتحوّلون إلى مخلوقاتٍ خضراء تنظر إلى ما يحدث « في الأسفل » بسخرية. هذه بالطبع ليست كل « القصص » في المسرحية. كما أنه يمكن أن يقول أحدهم، وبكثير من الصدق، إن المسرحية تتحدث عن قصة واحدة ووحيدة: قصة الثورة. باقي الأمور هي تفاصيل صغيرة. ولكن لا يمكن فهم « كواليس » من دون إلقاء ولو القليل من الضوء على ماهية جان جينيه، الشاعر، الكاتب، المسرحي والسينمائي الذي صنع فيلمًا واحدًا، وكتب اثنين آخرين.

ما يميّز جان جينيه هو تعامله المركّب مع الثورة والثوار. جينيه تعاطف طيلة حياته مع الهامش ومع الضعفاء. فهو بنفسه كان لوطيًا معروفًا، أحب في خريف عمره راقصًا عربيًا إسمه عبدالله، وسُجن العديد من المرات بسبب مرضه المزمن وهو السرقة. من جهة أخرى، لم يتورّع جينيه عن دعم كل نضال ضد العنصرية والاحتلال، فكتب مسرحية « السود » عن العنصرية وشارك المقاتلين الفلسطينيين في لبنان حربهم ضد الغزو الاسرائيلي، وكان من أوائل الشاهدين على مجزرة « صبرا وشاتيلا »، وله مقال مطوّل عن ذلك إسمه « أربع ساعات في شاتيلا » نُشر في مجلة « الدراسات الفلسطينية ». من هنا فإن معالم « الأسود » و« الأبيض » عند جان جينيه، ليست واضحة كما كانت عند برتولد بريخت مثلاً، الذي لم يحب جينيه أسلوبه الوعظي في المسرح وتقسيم العالم إلى « جيدين » و« سيئين ».

من جهة أخرى، لم يستطع جينيه عرض « كواليس » في باريس بداية فعُرضت في ميونيخ وغيرها، ثم عُرضت للمرة الأولى في المسرح الوطني الفرنسي في العام ١٩٦٦، ولقيت هجومًا شرسًا من النقاد المحافظين. كما أن المشاهدين من المحافظين والعسكر أثاروا أعمال شغب يومية في العروض الليلية لمنع عرض المسرحية. إلا أن وزير الثقافة آنذاك، الأديب أندريه مالرو، رفض إلغاء عرض المسرحية أو نقلها إلى مسرح تجاري، تحت ادعاء حرية الابداع. ما أود الاشارة إليه من كل ذلك أن « الجيّدين » في « كواليس » ليسوا جيدين جدًا، وهذا ما يظهر في النهاية؛ و« السّيئون » ليسوا سيّئين جدًا، وقد يكونون ضحايا هم أيضًا. « كواليس » ليست مانيفيست سياسيًا ضد الاحتلال. « كواليس » مع الثورة، ولكنها ضد كل ما أو من لا يفعل الخير لهذه الثورة، حتى لو كانوا من الثوار أنفسهم. هذا التوجه

النقدي الحاد جعل من هذه المسرحية كنزاً غير اعتيادي للمخرجين وللممثلين بالأساس، لأداء أدوارٍ نادرةٍ جداً في تركيبها وتعقيدها: فسعيد (رمز الجزائري- الفلسطيني) هو جيّد وسيء في الوقت نفسه؛ وأمه سيّئة وجيّدة في الوقت نفسه؛ وزوجته البشعة هي طيبة ولكنها سيّئة في بعض الأمور أيضاً. وهكذا دواليك. «كواليس» لا ترسم الحدود بين «الابيض» و«الاسود»؛ «كواليس» تفتح عيوننا على الابيض الذي في «الاسود» وعلى الاسود الذي في «الابيض». وفي هذا تميّزها الكبير!

«خديجة: ينصرفون..! ينصرفون..!

الأم: وسعيد؟ هل هو قادم؟.. يجب الآن ببساطة أن ننتظر..

خديجة: لا جدوى... مثل ليلى، لن يعود..

الأم: إذن أين هو؟ في قصيدة؟..»

وسيكون من غير المنصف ابداً مشاهدة «كواليس» (وإخراجها وتمثيلها) من دون التعامل مع «الشّعرية» (من شعر وليس مشاعر) التي فيها. جينيه هو شاعر أيضاً، ولم يتورّع عن تضمين كتاباته المسرحية بموسيقى شعرية تكاد تكون نظمًا في بعض الاحيان. هذه «الشعريّة» برزت كثيرًا في المونولوجات الطويلة التي كان يؤديها الممثلون، وخاصة دورون تاقوري المتألق. هذا النوع من الكتابة، في هذه المسرحية بالذات، أضفى بُعداً مميزاً وقيمة إضافية لا غنى عنها، في الشكل النهائي للمسرحية. الديكور في مجمله يبدو وكأنه مأخوذ من قصيدة عبثية أو سوريالية، لا تلتزم بالقواعد أو القوالب الجاهزة؛ الملابس غير ملزمة في معظمها وهي تساعد كثيرًا وبشكل بارز في بناء ملامح الشخصيات وتركيبتها؛ الساحة الرملية الحمراء شكّلت أرضية خصبة للجوّ العام الذي رافق المسرحية: جو البؤس والحرب والدمار.

لن تجدوا في «كواليس» فرقعة قنابل أو دوي سلاح. الحرب التي انشاها طاقم المسرحية، بالاعتماد على نص جينيه، هي حرب داخلية وأزليّة. هذه الأزليّة والامتداد الزمني، معدوميّ البداية ومعدوميّ النهاية، هما مقولة جينيه عن الثورة وديناميّتها: الثورة تأكل أبناءها وأبناؤها يبحثون عن ثورة جديدة. من جهة أُخرى، لا يمكن التحرر طيلة المسرحية من البعد الفلسطيني الذي فيها. من المحتل المغتصِب والمحتل المغتصَب؛ من وأد الاحلام والاستعلاء وكسر الشوكة بقوة السلاح؛ من الالم والحزن والبكاء، الذي يمتد بعد فترة، وبشكل حتمي، إلى القوي أيضاً، جاعلاً منه أضحوكةً للمأساة.

المسرحية تختلف في تواترها الدرامي بين بدايتها وبين وسطها وبين نهايتها. البداية والنهاية بطيئتان، عميقتان، كونيّتان جداً. الوسط هو الهيكل الدرامي للاحداث: فيه تحدث الامور، فيه تتطور القصص، وتنتهيا لنهايتها المختومة البطيئة. النهاية البطيئة في «كواليس» هي بطيئة عن عمد. لا يمكن ان تنتهي مأساة التحرر من دون لفظ بطيء وقاسٍ للروح. الروح التي قطعت مسافات ضوئية من الحرب والهروب وإعادة بناء الشخصية العامة، بحاجة إلى نهاية بطيئة. فهذا صحيح دراميًا وهذا صحيح «شعريًا». عند بدء النهاية تختلط المسرحية بالمطولة الشعرية؛ يصبح الأموات شخصيات حُرّة من كل قيد، ويضفون على النهاية بعداً مرحًا بعض الشيء، وحتى متفائلاً. الموت في «كواليس» هو اقرب ما يكون إلى الحل. ما بعده لا يهمّنا في هذا السياق. لان ما سيجيء بعد الموت هو بالضرورة بداية المسرحية القادمة.

«الأم: في حياتي انتعلته مرتين. المرة الأولى، كانت في جنازة ابيك. في لحظة واحدة ارتفعت عن الأرض إلى ان رأيت نفسي فوق برج انظر إلى حزني الذي بقي على الأرض، في المكان الذي ادخلوا والدك إليه... في المرة الثانية انتعلته عندما كان عليّ أن أستقبل موظف المحكمة الذي جاء للحجز على الكوخ....»

لم تكن «كواليس» لتكون على المستوى الذي قدمت فيه لولا دورون تافوري، مترجمًا وممثلاً. ما قدمه تافوري على المسرح هو حقنة منعشة للمُشاهد المسرحي، الذي يستطيع القول إنه شاهد كل شيء تقريبًا. تافوري يرقى بالأداء المسرحي إلى مستوى مفصلي جديد من بناء الشخصية والنصّ والحركة. لن يكون مبالغًا به القول إن تافوري وضع في هذه المسرحية تحديًا كبيرًا أمام باقي الممثلين الذي يريدون أن يتركوا بصمة ما في العمل المسرحي المحلي والعالمي.

شارك في المسرحية، إلى جانب الممثلة سلوى نقارة، أربعة ممثلين عرب شبان: صالح بكري، ضرار سليمان، خليفة ناطور وطاهر نجيب. جميعهم، بلا استثناء، قدموا أدوارًا جيدةً جداً. جميعهم رفعوا وارتفعوا مع «كواليس» إلى علامة فارقة عند الممثلين العرب في المسرح الاسرائيلي، وفي المسرح العربي الفلسطيني المحلي. من بين الأربعة، برز خليفة ناطور وصالح بكري أكثر من غيرهم. ناطور إستطاع ان يبني شخصية متضاربة ومشتتة وواضحة في الوقت نفسه لسعيد، محور الأحداث في غالبيتها. هذه ليست المرة الأولى التي يستطيع فيها ناطور ان يرقى بأدائه في دور مسرحي إلى هذا المستوى، إذا تذكرنا دوره



الرائع في « الزير سالم »، ودور ضرار سليمان أيضاً في ذلك العمل (إنتاج « القصبة ») . من جهته، إستطاع صالح بكري أن يثبت وجوده كممثل متساو أمام ممثلين يسبقونه في العمل المسرحي، كمّاً وكيفاً . من المتبع عادةً تسجيل عمل معيّن للممثل يكون « بداية تحوله إلى فنان » . هذه البداية عند بكري هي في « كواليس » بلا أدنى شك . وأثبت بكري أيضاً قدرة غير محدودة على التعاطي مع الشخصيات التي أداها، بلياقة ولباقة بارزتين، جعلتا من حضوره المسرحي، طيلة الوقت، عامل جذب غير قليل في مشاهدة المسرحية .

كما أن التقنيات الفنيّة جاءت مكمّلة في إتقانها للصورة العامة في المسرحية . فالكواليس التي كانت في الخلفية والتي تبدلت هيئتها مع كل مشهد تقريبًا، هي كواليس مجازية . ففي النهاية كانت مناظر طبيعية، راوحت بين الليل والنهار والغروب . ولكنها، في مَوْضَعتها وأسلوب التعامل معها، بدت كستار كبير يحجب ما يحدث هنا عن العالم الخارجي . كان ما حدث في الجزائر وما يحدث اليوم في فلسطين يجري من خلف ستار كبير لا يستطيع احد اختراقه . وعن الموسيقى التي وضعها الموسيقي شوشان، حدث ولا حرج . أرجو أن يأتي كاتب لشؤون الموسيقى ليتصفح هذه الموسيقى الممتازة . (في هذا السياق يمكن الإشارة إلى أن شوشان هو يهودي شرقي، أو يهودي – عربي كما يُعرِّف نفسه . وهو عانى كثيراً من تمييز المؤسسة الأشكنازية وهو ضدها وضد ممارساتها الاحتلالية وممارساتها مع الفلسطينيين مواطني الدولة . وقد عبّر شوشان عن رغبته في أن يستمع ياسر عرفات بنفسه إلى أنشودة « بلادي » التي جاءت في المسرحية باللحن منه، وأن تُصبح النشيد الوطني لدولة فلسطين) .

« حبيب : يجب ألا تؤاخذه، يا سير هارولد . فهو فتي . وهو لم يزر فرنسا بعد . وهو لا يعرف لا برج إيفيل ولا قوس النصر .
سعيد : ربما سأكون هناك بعد قليل من الزمن .
سير هارولد : هل تفكر في الهجرة؟ وماذا مع فاطمتك، هل ستأخذها معك؟ »

هنا تصحّ المقاربة بين « كواليس » وبين مسرحية « مادلين »، المعروضة في هذه الأيام في المسرح البلدي في حيفا . وتروي « مادلين » قصة إحتلال إنجلترا البروتستانتية لشمال أيرلندا الكاثوليكية، ومقاومة الايرلنديين للغزو الأجنبي وللإستيلاء على أراضيهم وطردهم إلى أماكن بعيدة وباردة . باختصار : ترانسفير وإحتلال . « مادلين » مسرحية جيدة ومتقنة من الناحية التقنية والاخراجية والأدائية (خاصة الممثل اللامع جوليانو خميس

والممثلة كيرين تسور)، تسير بحسب الإيقاع الدرامي الصحيح، وتعرض القضية التي تتحدث عنها بكثير من الوضوح، وبكثير من عدم المباشرة أيضاً.

ولكن ما يجعل «كواليس» و«مادلين» متشابهتين في هذا المنحى، هو إنتهاج طريقة «الأمثولة» لطرق مواضيع حساسة تنضوي تحت تعريفات «التابو» و«البقرات المقدسة» في المجتمع الاسرائيلي. قد تكون المسارح المحلية في إسرائيل «معذورةً» بعض الشيء في إختبائها وراء قصص «مستوردة» للحديث عمّا تفعله دولتهم بحق الشعب الفلسطيني، ولكن هذا «العذر» ينفي في النهاية لقب الشجاعة غير المتناهية والإقدام منقطع النظير عن واحد من مجالات الإبداع الرئيسية في إسرائيل. فـ«المسرح القومي» في تل ابيب لا يتجرأ على كتابة «كواليس» خاصته، عن الاحتلال والترانسفير، كما فعل المسرح الوطني في باريس. ولا يمكن حتى أن نتخيّل وزير الثقافة الاسرائيلي يقف على منصة البرلمان ويقرأ مقاطع من «كواليس» الاسرائيلية، كما فعل وزير الثقافة الفرنسي مع «كواليس» جينيه، باسم حرية الإبداع.

«كواليس» جينيه عُرضت هنا في وقتها، وبالمستوى المطلوب وأكثر من ذلك. ولكن، هل من يسمع؟؟

«كواليس». إنتاج مسرح «هبيماه» في تل أبيب. تأليف: جان جينيه. إخراج: أوفيرا هينيج. ترجمة: دورون تافوري. موسيقى: شوشان. ديكور وملابس: مريم غورتسكي. إضاءة: فيليس روس. تمثيل: صالح بكري، غيلي بن أوزيليو، ليئات جورين، موطي كاتس، خليفة ناطور، ريفكا نويمان، طاهر نجيب، سلوى نقارة – حداد، ضرار سليمان، أوري رافيتس، دورون تافوري.

«مادلين». تأليف: هيلين ادموندسون. ترجمة: افرهام عوز. إخراج: سيناي پيتر. تمثيل: چال هويبيرجير، جوليانو خميس، نورمان عيسى، أميره پولان، روبرتو پولاك، ألكس پيليچ، ناديا كوتشير، كيرين تسور.

كاتب فلسطيني مقيم في حيفا



حـنّـا نـقّـارة

عودة إلى الوطن عبر باب المعتقل

في اليوم الثاني لصدور قرار التقسيم، أذكر أنني التقيت، صدفة، المحامي يعقوب سلمون خارج المحكمة، وهو من أشهر المحامين في حيفا وكان له زبائن عديدون من أثرياء العرب في ذلك العهد. قال: كيف؟ قلت: غير حسن. قال: ماذا تريد. لقد أصبحتم ثماني دول (كان يقصد دول الجامعة العربية الست وهي مصر والعراق وسوريا ولبنان والسعودية واليمن مضيفًا الدولتين الجديدتين) قلت مستهجنًا: والدولة اليهودية، أيضًا؟! قال: نعم.. سيكون نصفها تقريبًا من العرب. اليست هذه دولة عربية، أيضًا؟

ولكن الاضطرابات نشبت من جديد وعشنا فترة عصيبة ملؤها المآسي والويلات والآلام. ودور المحاكم في حيفا، كما هو معروف، تقع في «الهدار»، اي في المنطقة اليهودية. وكنت – بحكم عملي – مضطرًا إلى الذهاب إلى هناك. وكان المكتب قرب المركز التجاري الجديد وهو أحد مراكز «الهاچناه» في القسم التحتي من المدينة. أما البيت ففي «الكولونية الألمانية». وكان عليَّ أن أمر بجميع هذه الأماكن يوميًا ذهابًا وإيابًا. وكنت مسؤولاً عن إعالة زوجتي وولديَّ، عصام الذي كان في الثامنة ونائلة التي كانت في الرابعة. ولم أنقطع عن العمل يومًا واحدًا. ولم يكن في مقدوري ذلك لأنني لم أكن قد ادخرت شيئًا. فقد كنت أعيش – كما يقولون – أولاً بأول من يوم إلى آخر. ولذلك، كنت مضطرًا إلى أن أسير في الطرق على الرغم من تطاير الرصاص وانفجارات الألغام والقنابل. وكنت أفكر مئة مرة قبل أن أختار طريقًا أسلكها.

في شهر شباط من العام ١٩٤٨ قال لي شريكي فؤاد عطا الله إن الوضع أصبح لا يُطاق، ويجب أن ننهي شراكتنا. قلت: لديك سيارة أما أنا فاسير على قدمي. قال: حسنًا. إني مستعد لأن آخذ قضايا الناصرة وجنين ونابلس وأي مكان خارج حيفا وتتولى أنت قضايا حيفا وعكا. كان والدي مع العائلة يقيمون في عكا وعنده دكان صغير لبيع الأقمشة في ساحة عبود. فوافقت على ذلك، وقسمنا الملفات والقضايا. قال: نقسم المكتب مناصفة،

فطلبت أن يبقى المكتب لي؛ ذلك أن فؤادًا كان أدخل أحد أقاربه ويسمى فؤاد شفيق قعوار كمحام متدرب في المكتب. وكان أبوه (أي أبو قريبه) يملك دارًا جديدة في شارع «مسادا» ويرغبون في الانتقال إليها طلبًا للسلامة. وكان المكتب يقع مباشرة فوق مسكني حيث كنت مستأجرًا منزلي من شفيق قعوار، وكانت تعرف بدار جميل الأبيض سابقًا. قلت الا يكفي أنني ساعيش في هذا المكان الخطر، ولن أوافق على التقسيم. إحتكمنا إلى خليل شحادة، قاضي المحكمة المركزية في حيفا، وجارنا في المكتب المحامي إلياس كوسا. فحكما لي بالمكتب. وكان المكتب في ملك «جرمين» في شارع «ستانتون – النبي» قبالة عمارة مدرسة «الفريرة»، في موقع خطر جدًا. ولم يكن هناك خيار. وكانت أجرة المكتب عشرة جنيهات شهريًا. وكان هذا عبئًا جديدًا.

بعد فترة قصيرة، ربما في شهر آذار ١٩٤٨، انفجر لغم ضخم على مقربة من مكتبي، في شارع «ستانتون» بين عمارة سلام وعمارة المستشفى الإيطالي سابقًا، وكانت هذه تشغلها مجموعة من موظفي الشؤون الاجتماعية وما شابه وكلهم من العرب. نسف اللغم عمارة الموظفين هذه وأتى على الجناح المجاور لعمارة «جرمين»، وأحدث أضرارًا بعمارة سلام الضخمة التي كان العرب يُطلقون عليها اسم «عمارة الحولة»؛ لأن عائلة سلام كانت قد تنازلت عن امتيازها في تجفيف الحولة الذي أعطته الحكومة لشركة صهيونية. واستخدمت العائلة قسمًا من ثمن الامتياز في بناء هذه العمارة التي أطلق عليها العرب اسم «الحولة».

أما عمارة الموظفين المنسوفة فيقوم مكانها الآن بناء «البنك العربي الإسرائيلي». وتضررت أبواب مكتبي ونوافذه من الانفجار الذي لم يكن مكانه يبعد أكثر من خمسين مترًا. وكان في المكتب بعض الأصدقاء والزبائن فذعرنا وأصبنا بصدمة عنيفة. وخرجنا بعد دقيقة لنرى الدمار والضحايا مبعثرة أشلاؤهم هنا وهناك. جاءت الإطفائية وسيارات الإسعاف وقدمنا ما استطعنا من مساعدة وجلين خائفين أن يكون هناك لغم آخر.

هجوم ليليّ

في تلك الفترة شنّ رجال «الهاجناه» هجومًا ليليًا مركزًا على حي في شارع المخلّص عند الدرج المؤدي إلى وادي النسناس، قرب عمارة صنبر التي أقمت فيها بعد زواجي. في هذا الحي كانت تقيم عمتي الأرملة رضا مع أبنائها وبينهم ابنتها العزباء، إقلين، التي كانت تعمل كاتبة في دائرة حاكم لواء حيفا في جادة «بن غوريون» اليوم، حيث كانت محطة «إيجد» القديمة. كنت قد طلبت إلى عمتي مرات عدة أن ينتقلوا من بيتهم الخطر إلى بيتي في شارع «مسادا» في الكولونية الألمانية قريبًا من محل عمل إقلين في دائرة حاكم اللواء.

فلم يقبلوا. لم يكونوا راغبين في ترك بيتهم الذي عاشوا فيه سنوات عديدة. وتعرض البيت ليلتها لهجوم وحاولت العائلة الهرب باتجاه الوادي إلى بيت الجيران، ولكن إقلين واخاها يوسف لم يستطيعا الهروب. ودخل افراد «الهاچناه» إلى البيت واطلقوا النار فقتلت إقلين من فورها بينما أُصيب اخوها يوسف بجراح في رجله. وهكذا فقدت هذه العائلة الفقيرة المسالمة معيلتها الوحيدة لا لذنب إلاّ لانها تقيم في حي وقع قربه قبل يوم أو يومين حادث ذهب ضحيته أحد اليهود.

ذهبت إلى المستشفى الحكومي (مستشفى «رمبام» اليوم) فوجدت في غرفة الأموات جثة إقلين ابنة عمتي وجثة الضابط التركي الذي كان يعمل مع القوات العربية وجثة أحد أفراد «الهاچناه»، كانت هذه من حصيلة القتلى في تلك الليلة. ولا أدري إن كان هنالك قتلى آخرون في غرف أخرى.

عرفنا – منذ اليوم الاول – أن معركة عرب حيفا معركة يائسة فاشلة. فقد كانت القوات الصهيونية تسيطر من موقع حي الـ«هدار» على الأحياء العربية في المدينة التحتا، وتستطيع أن توجه إليها الضربة في أي مكان. ولم تكن لدى العرب أية قوات إلاّ ما استطاع أبو محمود الصفوري أن يجمعه حوله من الحي الشرقي وما استطاع يونس نفاع أن يجمعه في المدينة القديمة والحي الغربي. كانت المعركة الأساسية بالنسبة إلى القوات العربية قطع المواصلات عن الحي اليهودي في الـ«هدار». وكانت معركة القوات اليهودية إبقاء الطرق مفتوحة لتامين الأتصال بين الـ«هدار» وسائر المدن والمستوطنات اليهودية. اخذ اليهود بالنزوح عن المدينة القديمة والحي الشرقي وتركزوا في الـ«هدار». لكن ما فتئ العرب ينزحون عن الحي الشرقي، ايضاً. وكان يقطن هذا الحي في الأساس العمال والقرويون الذين قدموا إلى حيفا من مختلف قرى الجليل ومن منطقة جنين ونابلس وغيرها. اخذ هؤلاء بالعودة إلى مدنهم وقراهم. فيما اخذ الاغنياء ينزحون إلى لبنان وسورية والاردن. لم تنتبه اللجنة القومية لهذه الظاهرة في بادئ الأمر. وعندما انتبهت كان الألوف قد نزحوا. ولم يكن بمقدورها – حتى لو شاءت – وقف هذا التيار الجارف وهي لا تملك القوى ولا التنظيم. وحسب ما أعلم فلم يكن في حيازة القوات العربية في بادئ الأمر سوى المسدسات وبعض الأسلحة الخفيفة. وهذه، ايضاً، لم تكن متوافرة مع ذخيرتها. وعندما أحضرت اللجنة القومية شحنة من الأسلحة من لبنان تصدّت لها بتاريخ ١٧ / ٣ / ١٩٤٨ مفرزة من «الهاچناه» قرب «كريات موتسكن» ودمرتها.

في هذه المرحلة دخلت قوات «جيش الإنقاذ». ووصل قسم منها إلى حيفا. وكان مع أفرادها أسلحة خفيفة. وكان ينقصهم التنظيم والقيادة. وكانت المعارك تدور بتبادل

إطلاق النار من بعيد وفي بعض الاحيان كان هؤلاء يضعون لغمًا في شارع او عمارة . وكان أولئك يقومون بعمل مماثل . ولكن تفوق القوات اليهودية كان واضحًا للعيان . ولم يكن هناك من داع لخوض هذه المعركة الخاسرة في هذه البلدة المشتركة التي أسفرت عن تشتيت العرب .

إنزعج الإنجليز فاطلقوا الرصاص . .

كان حلقة الاتصال لوقف إطلاق النار احمد الخليل، حاكم الصلح الأعلى، والمحامي يعقوب سلمون أو شريكه نفتالي ليفشتس . وكان احد الطرفين يتصل به . وكان أبو سلمى[1] وأنا على اتصال دائم بالقاضي احمد الخليل في المحكمة وفي بيته القريب من مساكننا في « الكولونية الالمانية »، فيتصل باللجنة القومية او بالمحامي سلمون ويرتب وقفًا لإطلاق النار . وكان كبار الموظفين العرب في البلدية، ايضًا، يقومون بهذا الدور مع رئيس البلدية، شبتاي ليفي، أو عضو البلدية داڤيد هكوهن . فإن دام وقف إطلاق النار بضعة أيام انزعج الإنكليز . وكانوا يحتلون مراكز عالية كسطح عمارة سلام وسطح عمارة الخياط وسطح عمارة البريد في البرج فيقومون بإطلاق بعض الرصاصات باتجاه اليهود ورصاصات أخرى باتجاه العرب فيندلع إطلاق النار بين الجانبين من جديد ويسقط المزيد من الضحايا العرب ويستولي الهلع والرعب على السكان فتقوم موجة جديدة من النزوح .

اذكر ان القائمقام بيرغمان (الذي أصبح – فيما بعد – حاكم لواء حيفا) والقائمقام رفيق بيضون قاما بمبادرة لوقف اعمال العنف وإطلاق الرصاص وقفًا تامًا . وكانت دائرة حاكم اللواء حيث يعمل القائمقامان يفصلها الشارع العام عن دار المحكمة . وأذكر انني حضرت هذا الاجتماع مع احمد الخليل، ولا اذكر من حضر، ايضًا . بحثنا وضع حيفا . وكان بيرغمان من قدماء اليهود ويتقن العربية (مع انه تنكر لها بعد ان اصبح حاكم لواء واصبح لا يتكلم إلاّ العبرية) قال : عشنا معًا ولا نزال . وإن اعمال العنف لا تنفع احدًا، دعونا نتفق على وقف هذه الاعمال وقفًا نهائيًا . وأنا على استعداد للحصول على موافقة « الهاچناه » على ذلك . قلنا وما في شان « الإيتسل » و« الليحي »؟ قال إنه مستعد، ايضًا، لضمان هؤلاء . وقال إن الاتفاق هذا يبقى ساري المفعول حتى ينتهي الانتداب وعندها يتقرر مصير حيفا كما يتقرر مصير بقية البلاد . وقال : إذا شئتم، تمكن إقامة لجنة اتصال لوقف اي عمل فردي حالاً او تلافيه . وهكذا يستطيع كل واحد أن يعود إلى مسكنه ومتجره وعمله .

قلنا إننا لا نملك الصلاحية . وإننا على استعداد لنقل هذا الاقتراح إلى اللجنة القومية .

والواقع أن هذا الاقتراح كان من مصلحة العرب ولا يؤثر بقليل أو كثير على النتيجة العامة. وكان يمكن أن تبقى حيفا مدينة مفتوحة ويتقرر مصيرها مع المصير العام. والأهم من هذا أن العرب يبقون في حيفا، ومن شاء منهم الرجوع إليها استطاع ذلك، وبذلك يحافظون على مكانتهم ومركزهم فيها.

إجتمعنا برئيس اللجنة القومية، رشيد الحاج إبراهيم، ونقلنا إليه الاقتراح. وكان مفهومًا أنه آتٍ من مصادر عليا. وكان رشيد الحاج إبراهيم رجلاً عاقلاً حكيمًا، فقال إنه لا يستطيع ان يبت الأمر وإن عليه ان ينقل الاقتراح إلى اللجنة العسكرية العليا برئاسة طه الهاشمي في دمشق. قلنا إذا استمر القتال فسينزح الباقون وتسقط حيفا بأيدي «الهاچناه» وأنت أدرى بالوضع.

سافر الرجل إلى مصر ودمشق. وبعد رجوعه عرفنا أن الجواب سلبي. قال له طه الهاشمي: حتى لو سقطت حيفا فسنستعيدها فيما بعد!

والأنكى من هذا ان المتهورين عديمي المسؤولية، وكان لهم تنظيم خاص، وضعوا قائمة باسماء ٢٦ شخصًا من العرب لاغتيالهم؛ لأنهم يسعون لتهدئة الجو وإبقاء السكان العرب في حيفا. ولولا صراحة رشيد الحاج إبراهيم وموقفه الصلب لكانت ابتدأت الاغتيالات في حيفا وذهب ضحيتها كثيرون لا لذنب سوى أنهم مخلصون لشعبهم ويسعون لإنقاذه.

وكانت النتيجة ان حيفا سقطت بأيدي «الهاچناه» في ٢٢/٤/١٩٤٨. وشرّد اهلها ولم يبقَ منهم - بعد الرحيل - سوى ألف وخمسمئة إنسان من مجموع ما يقرب من ثمانين ألفًا من العرب.

بين عكا وحيفا

بعد فضّ شراكتي مع فؤاد عطا الله رتبت قضاياي في حيفا وعكا بمجموعات في أيام متقاربة، سافرت في أواسط آذار مع زوجتي وولديّ إلى عكا لمعالجة مجموعة قضايا عكا. أنهيت ما تمكّنت من إنهائه، وأجّلت الباقي إلى النصف الثاني من نيسان. وفي أثناء وجودي في عكا اتّصلت بأصدقائي وزملائي ومن بينهم المحامي فايز الكردي وأبو سلمى، الذي كان قد ذهب مع زوجته وابنهما سعيد لزيارة اهلها في عكا. وكانت عكا لا تزال بعيدة من مراكز التوتر والاصطدامات. واللجنة القومية فيها - وكان سكرتيرها زميلي وصديقي المحامي فايز الكردي - تتعاون مع البلدية برئاسة حسني خليفة لتدبير الأمور وترتيب الحياة.

وسمعنا فجاة أن أبا محمود الصفوري الذي كان قائدًا في الحي الشرقي في حيفا، وكان

قد جرح في إحدى المعارك، قد جاء إلى عكا لتولي قيادة حامية عكا، التي كانت تشرف عليها اللجنة القومية، وتتألف من شبيبة النوادي والهيئات الوطنية كنادي أسامة والنادي الارثوذكسي و«عصبة التحرر الوطني» والأخوان المسلمين وغيرهم. أحدث هذا الخبر قلقًا واضطرابًا في النفوس، لأن اللجنة القومية وشبان الحامية يرغبون في المحافظة على وحدتهم وعلى سيطرتهم على شؤون الأمن في عكا. وكان أهالي عكا أجمعون في المدينة، مع بعض النازحين من حيفا. واتخذت اللجنة القومية قرارًا برفض تعيين أبي محمود الصفوري قائدًا في عكا وإيفاد سكرتيرها، المحامي فايز الكردي، إلى دمشق للاتصال باللجنة العسكرية العليا. وأخبرني وأبا سلمى المحامي فايز الكردي بما تقرر وطلب إلينا مرافقته إلى دمشق لما لنا من أصدقاء ومعارف هناك. كنت وأبو سلمى من المتحمسين لهذا القرار خشية أن يصيب عكا ما أصاب حيفا وخشية أن تحدث جولة من الاغتيالات في عكا فتتفسخ الصفوف وتتشتت أهل البلد ويبدأ النزوح إلى لبنان. واتفقنا على السفر معه في سيارة الأمعري، صاحب مصنع نسيج في عكا من عائلة دمشقية، واصطحبت معي صديقي شفيق بيتجالي من حيفا. ولا أزال أحتفظ بصورة تضم أعضاء الوفد في ظهر البيدر عندما توقفت سيارتنا عن السير لسبب تراكم الثلوج.

وصلنا إلى دمشق واجتمعنا بالمسؤولين، وحصلنا على وعد بعدم تعيين أحد قائدًا لمدينة عكا وترك الأمر للجنة القومية. والتقينا وجاهًا الحبيب أبا رقيبة في فندق «الخوام» حيث كان أعضاء اللجنة العسكرية يجتمعون وتعرفنا إليه كقائد لحركة تحرير تونس.

وعلمنا أن عبد القادر الحسيني موجود في فندق آخر فزرناه واجتمعنا به. فقال لنا إنه عائد فورًا إلى فلسطين لأن هجومًا يهوديًا قد ابتدأ على مراكز القوات العربية في منطقة القسطل. كان هذا في أوائل نيسان العام ١٩٤٨. ولم نكن نحسب أن هذا سيكون اللقاء الأخير مع هذا القائد البطل. وعدنا إلى عكا فرحين بما حققنا ومستبشرين بعد أن أكّد لنا المسؤولون أن الأوضاع – على الرغم من جميع النكسات والصعوبات – ستتحسّن في القريب، وأنهم جادون في اتخاذ الإجراءات جميعها الكفيلة بالنجاح في مقاومة التقسيم.

كانت الطريق البرية بين عكا وحيفا قد انقطعت بعد حادث تدمير شحنة الأسلحة في ١٧/٣/١٩٤٨ قرب «كريات موتسكين». وأصبح أصحاب السيارات يرفضون السفر إلى حيفا. فعدت إلى حيفا مع زوجتي بحرًا تاركًا ولديّ في رعاية أهلي.

كانت قضاياي في حيفا معينة لأوائل نيسان. فانهيت ما تمكّنت من إنهائه وأجّلت الباقي إلى أوائل أيار.

وكان لي صديق من عمّال شركة نفط العراق يسوق سيارة للشركة. إتصلت به بعد

أن قررت العودة إلى عكا معه في أواسط نيسان. قالت زوجتي: لنأخذ معنا كل ما نستطيع حمله في السيارة. قلت لها: سنعود لأن القضايا معينة لأوائل أيار. فأخذنا ما نحتاجه من ملابس لنا وللطفلين، وسافرنا برفقة صديقنا بسيارة الشركة في طريق ملتوية غير عارفين أن هذا سيكون آخر العهد ببيتنا ومحتوياته. وكان لكل قطعة من أثاثه ذكرى محببة وكذلك لكل كتاب في مكتبتي الكبيرة ولكل صورة. وكذلك، تركت مكتبي بأثاثه وكتبه وشهاداتي من الجامعة الوطنية في عاليه وشهادة «الفريشمان» من الجامعة الأمريكية وشهادة معهد الحقوق في دمشق، وصورة لأساتذة المعهد والخريجين من معهد دمشق وصورة كبيرة لي تذكر بآخر عهد الدراسة في دمشق. ولطالما تعذّبت وتألمت وأنا أتذكر مع زوجتي كل هذه الأشياء التي أصبحت جزءاً منّا وقسمًا من حياتنا.

جارنا اليهودي

كان في الطابق الذي أسكن فيه شقتان. وكانت تسكن في الشقة الثانية عائلة يهودية من أصل روماني مؤلفة من رب العائلة الذي كان يعمل في كازينو «بات چاليم» كنادل، وزوجته وابنتهما الصغيرة. وكان لنا جميعًا ممر واحد، وكان بابا الشقتين متقابلين. وكانت العائلة اليهودية فقيرة وعلاقاتنا عادية. وكان جارنا يعمل ليلاً ويعود في ساعة متأخرة. وكان جارنا توفيق ماوينا يشيد بناء ويعمل عنده عدد من العمال الأغراب. وسمعت مرة زوجتي أن العمال يتهامسون ويخططون للاعتداء على جاري اليهودي. كانت تلك العائلة اليهودية الوحيدة في الحي. ولم يكن وجودها يزعجنا البتة. ذهبت إلى العمال وسألتهم لماذا يريدون الاعتداء على جاري. قالوا: ألا تسمع الأنباء عن مقتل كذا وكذا من العرب في الحادث الفلاني ومقتل كذا في الحادث الفلاني؟ قلت: ولكن ما ذنب هذا العامل الفقير؟ قالوا: أليس القتلى من أقاربنا وأهلنا، فلماذا لا ننتقم لهم؟ فأدركت أن الموضوع جدّي وخطير. فقلت: هذا جاري ولن أسمح لكم بالاعتداء عليه. قالوا: هذا ليس بجار. هذا عدو.

ذهبت، توًا، إلى زكي التميمي، رئيس لجنة الحي، وسردت عليه ما حدث. قال: إنصح جارك بأن ينتقل من الحي وإلاّ أوقعوا بك الضرر قبله.

وفي الصباح تكلمت مع جاري اليهودي فوافق على إجراء مبادلة موقتة مع عربي. واتفق على أن أحد الموظفين العرب، وكان يقيم على مقربة من «الهدار»، كان قد توسل إليّ لإجراء مبادلة مساكن مع عائلة يهودية تقيم في جوارنا. فأعلمت الموظف أنني وجدت له مسكنًا بجواري فوافق. وهكذا انتقلت العائلة اليهودية من الحي وضمنت سلامتها.

وحين عدت إلى البلاد وزرت بيتي لمعرفة ما حلّ به رأيت الجارة اليهودية قد عادت إلى شقتها فاستقبلتني استقبالاً حسنًا وسألت عن زوجتي وأولادي وأعلمتني أن رجال «الهاجناه» جاؤوا وخلعوا باب شقتنا فصرخت في وجوههم قائلة: هذا بيت عائلة كريمة أنقذتني وزوجي وابنتي فلماذا تأخذون أثاثها؟ إن جيراننا سيعودون وأنا مستعدة للمحافظة على موجودات البيت. ولكنهم زعموا – رغم مقاومتها ومعارضتها – أنهم، أيضًا، يريدون أن يحتفظوا بالأثاث ريثما يعود أصحاب البيت. وبعد أن رجعنا إلى الوطن جاءت هذه العائلة اليهودية إلى بيتنا للسلام والاعتراف بالجميل.

بالاختصار كنا حين تركنا بيتنا أوصينا الجيران والحرس بالمحافظة عليه ريثما نعود بعد بضعة أيام.

لو بقي العرب في حيفا ورأى أهالي القرى والمدن التي احتلت بعد احتلال حيفا أن العرب يعيشون فيها حياة مشتركة عادية، لاقتدت مدن صفد وبيسان ويافا وحي القطمون بحيفا، ولبقي العرب أو قسم كبير منهم في هذه المدن.

في هذه الفترة كانت قد جاءت إلى عكا قوة من جيش الإنقاذ بقيادة خليل كلاس. وكانت في صفد وقرية ترشيحا وجوارها قوة بقيادة الضابط ساري والضابط إميل جميعان. وكان القائد العام في المنطقة الكولونيل أديب الشيشكلي. وكنا نسمع أن صفد على وشك السقوط بأيدي القوات العربية. وكانت تدور إشاعات بمعنى أن المفتي سينتقل إلى صفد لجعلها مركزًا عامًا لجميع القوات في منطقة الجليل.

وتدفق الألوف إلى عكا هاربين لاجئين. وامتلأت المدارس والخانات والبيوت والساحات باللاجئين.

وكانت اللجنة القومية قد اتخذت قرارًا يحظّر على الموظفين ترك المدينة. ولكن عكا أصبحت تعج بسكانها وتغصّ بالقادمين إليها من حيفا. وكانت الزحافات البريطانية لا تزال مستمرة بإفراغ حمولتها من الكتل البشرية. ولم يكن الناس يحملون معهم من متاع الدنيا شيئًا. فقد خلفوا وراءهم كل ما يملكون من منقول وغير منقول لقمة سائغة للصهيونيين.

حيفا؟ غير ممكن..

وفي ٢٥ / ٤ / ١٩٤٨ قررت مع زوجتي العودة إلى حيفا. قيل لنا إن بوابة الميناء التي تفتح على جادة الكرمل إلى الكولونية الألمانية لا تزال مفتوحة للمرور الحر وإن الجيش البريطاني لن يُخلي منطقة الكولونية الألمانية وشارع عباس إلا في أول آب من ذلك العام تسهيلاً على

انسحاب قواته التي كانت تتمركز في « ستيلا مارس » إلى جوار دير مار إلياس في الكرمل. وقيل لنا إن إطلاق النار توقف نهائيًا. ولذلك صممت على السفر إلى حيفا لتفقّد بيتي على الأقل والوقوف على الوضع. وأصرّت زوجتي على مرافقتي. فتركنا الولدين في بيت والديّ وتوجّهنا إلى ميناء عكا حاملين جوازيّ سفرنا الفلسطينيين. ركبنا قاربًا متجهًا إلى الزحافة لإنزال القادمين واعتلينا ظهر الزحافة. وانتظرنا حتى تمّ إنزال اللاجئين. كنا سبعة أشخاص لا نزال على ظهر الزحافة ننوي العودة إلى حيفا. واقترب منا شاويش بريطاني كان هو المسؤول عن الزحافة – على ما يبدو – وقال: يا اللّه إنزلوا. قلت له إننا ذاهبان معهم إلى حيفا. قال: هذا غير ممكن. أطلعته على جوازيّ سفرنا وأفهمته أننا من حيفا وأننا عائدان إلى بلدنا. وكان هناك خمسة أشخاص آخرين يودون هم، أيضًا، العودة مثلنا. وماذا يضرهم لو أعادوا سبعة أشخاص معهم إلى ميناء حيفا. قال إن لديه تعليمات مشدّدة تقضي بعدم إعادة أحد معه إلى حيفا. وقال: إذا لم تنزلوا فسأستعمل القوة معكم وأقذف بكم إلى البحر. ونادى قاربًا كي يقترب لإنزالنا. تكلمت مع صاحب القارب وقلت له ألاّ يقترب. عندها غضب الشاويش وقال: هذه المحاولات لن تفيدكم. سنستعمل القوة بالتأكيد ونرمي بكم إلى البحر. وعليه اضطررنا إلى النزول. واتضح لي مرة أخرى أية مهمة مخزية تقوم بها القوات البريطانية.

ولكنني بقيت مصرًا على العودة. وفي الميناء بحثت حتى عثرت على قارب استأجرته لقاء خمسة جنيهات دفعتها لصاحبه على أن ينقلنا في السابعة من صباح اليوم التالي. كان الوقت يقترب من الظهر. ولم أنجح بإقناعه بنقلنا مساء.

في تلك الليلة شنّت « الهاچناه » هجومًا على عكا، واستولت على تل الفخار (تل نابليون) وقذفوا المدينة بطلقات مدفعية عدّة. وتقاطر من بقي من سكان الأحياء الجديدة خارج الأسوار هاربين إلى البلدة القديمة. وساد المدينة جوّ من الذعر والخوف. واعتقد الناس أن ما أصاب حيفا سيصيب عكا. إستمرّ الهجوم حتى الصباح الباكر. ولم يتوقف إلاّ بعد أن توجه رئيس البلدية وحاكم الصلح وبعض أعضاء البلدية إلى مركز الجيش البريطاني شمال المدينة وطلبوا إلى القائد التدخّل. فتوقف الضرب. وانسحب رجال « الهاچناه » من هناك. ولكن النتيجة كانت موجة جديدة من النزوح باتجاه لبنان.

ذهبت في السابعة صباحًا إلى الميناء حسب الاتفاق. فقيل لي إن صاحب القارب قد أخذ عائلته وسافر إلى صور وترك لي المبلغ الذي دفعته له مع أحد الأصدقاء.

وانشغلت القوارب والمراكب والزوارق كلها بنقل اللاجئين إلى لبنان. وهكذا فشلت محاولتي الثانية للرجوع إلى حيفا.

وفي الصباح اجتمعت اللجنة القومية وأصرت على عدم السماح لأهالي عكا بالنزوح عنها. وتوجه وفد للاجتماع بالقائد أديب الشيشكلي برفقة القائد خليل كلاس. تحدثنا طويلاً حول الوضع. وقال: لقد قررنا تحصين عكا وإحضار قوات جديدة إليها وجعلها قلعة للدفاع والهجوم. النساء والأطفال وكل من لا يستطيع القتال، يمكنهم أن يتركوا المدينة لئلا يعرقلوا العمل العسكري ويشيعوا البلبلة. كانت المؤن قد أصبحت شحيحة في المدينة. وكانت شقيقتي سعاد مع أطفالها الخمسة قد تركت بيتها القريب من تل الفخار خارج السور وانضمت إلينا ليصبح في البيت ثمانية أطفال. وكانت إحدى القذائف قد سقطت أمام دكان والدي في ساحة عبود وسقطت أخرى في ساحة الكازينو على بعد نحو خمسين متراً.

وكنت ووالدي وشقيقي ناصيف نُصرّ على البقاء في عكا. لكن ماذا نفعل بالأطفال والنساء. وكان والدي يقول: إذا رحلنا خربت بيوتنا. وكان الخامس عشر من أيار يقترب. ورفضت النساء البقاء في قلعة عسكرية مع أولادهن. وكانت العودة إلى حيفا في حكم المستحيل، بينما البقاء في عكا بالنسبة إليّ وزوجتي وطفليّ هو مثل البقاء في أي مكان آخر. كنا نسمع أن الجيوش العربية تحتشد على الحدود للهجوم في ١٥ أيار. في هذه الظروف لا يمكن تحمّل مسؤولية البقاء في عكا بالذات. لو كنا في بلد آخر لهان الاختيار. لذلك – وبعد تردد – قررنا النزوح إلى لبنان لبضعة أسابيع ريثما ينجلي الموقف. وكانت اللجنة القومية قد قبلت رأي القيادة العسكرية وابتدأ النزوح من جديد. وغادر أبو سلمى عكا وزوجته وطفله، وحذا حذوه الكثيرون من الأصدقاء والزملاء. نزحنا إلى لبنان وسكنّا في قرية «بريدون» على مقربة من بيروت. كان حسين العويني قد افتتح مكتبًا للاجئين في مكتبه. وبعد أيام معدودات التقيت أبا سلمى وأحمد الخليل وأقمنا لجنة للاتصال بالمكتب ومساعدة اللاجئين. كنا نجتمع يوميًا تقريبًا. وكان مع أحمد الخليل سيارته فكان ينقلنا من مكان إلى آخر. وكنا دائمًا نفكّر في العودة.

لكن في أوائل أيار، وبينما كنا في لبنان، سقطت صفد. وقيل في حينه إن الضابطين ساري وإميل جميعان اللذين كانا مسؤولين عن المنطقة، وكانا قد سُرّحا من الجيش الأردني وانضمّا إلى «جيش الإنقاذ»، قد تلقيا أمرًا بالانسحاب من صفد كي لا يدخلها الحاج أمين وجماعة الهيئة العربية العليا ويقيموا حكومة فيها.

واحتلت بيسان في ١٢ / ٥ / ١٩٤٨ وسقطت يافا في ١٣ / ٥ / ١٩٤٨ وتقاطر اللاجئون إلى لبنان من جديد.

كانت حالة اللاجئين تدعو إلى اليأس والقنوط. لم يكن الواحد منهم يملك ثمن رغيف

الخبز . وعاش أكثرهم على الصدقات . والذين ادخروا شيئاً كانت مدخراتهم تتناقص يوماً بعد يوم .

وبدا أن الأمل الوحيد معقود على الجيوش العربية . وكان الجميع ينتظر ساعة الصفر . وكان الخامس عشر من أيار يقترب . واللاجئون يعيشون على أحلام العودة .

ماذا كانت نتيجة تدخّل الجيوش العربية؟

إحتلالات جديدة حققتها الصهيونية وتشريد عشرات الألوف من العرب من مدنهم وقراهم، وتوسيع رقعة الدولة اليهودية .

وهكذا أصبنا – مع اللاجئين جميعهم – بخيبة أمل . وتبيّن كذب ودجل دعايات محطة « الشرق الأدنى » البريطانية . أين السبعون ألف مقاتل عربي الذين كانت تتحدث عنهم وعن انتصاراتهم واندثار القوات الصهيونية؟!

بعد هذه التطورات وجد اللاجئون أنفسهم من دون أي أمل في العودة، ومن دون نصير أو معين . ووضعت القضية على الرف، إلى أن يتم التوصل إلى اتفاقية سلام . وراحت حالة اللاجئين تسوء من يوم إلى آخر . وقرر المكتب دفع عشر ليرات لبنانية إلى كل عائلة . وما قيمة هذه المساعدة؟ وماذا كان يمكن لرب عائلة أن يشتري بهذا المبلغ الزهيد؟

وقامت لجنتنا التي فرضت نفسها (أحمد الخليل وأبو سلمى وأنا) بزيارة مخيمات اللاجئين ومراكز تجمعاتهم . لكن ماذا كان في وسعنا أن نفعل؟

وبعد الاحتلالات الجديدة في تموز وتدفق المزيد من اللاجئين، زرنا صيدا وصور والمية ومية حتى الحدود اللبنانية وشاهدنا الألوف يعيشون تحت الأشجار أو في غرف قُسمت إلى أربعة أو خمسة أقسام بجدران من الخيش . وحرّكتنا مشاهد البؤس والتشرّد والفاقة حتى الأعماق . قلنا يجب أن نقوم بعمل ما . يجب أن نعمل على العودة إلى الوطن بأي ثمن . أبدينا استعدادنا للسير في المقدمة . وليفعل بنا اليهود ما يشاؤون . لكن عدنا وتساءلنا : من نحن؟ هناك الهيئة العربية العليا، وهناك اللجنة العسكرية العليا، وهناك دول الجامعة العربية وفوق ذلك كله هناك الجامعة العربية (العليا؟!) .

في هذه الفترة انضم إلينا المحامي حسن حوا من عكا والمحامي بطرس ملك، رئيس النادي الارثوذكسي في يافا .

قررنا زيارة رشيد الحاج إبراهيم والتشاور معه . زرناه وتحدثنا طويلاً . قلنا إن القضية الملتهبة الآن هي مشكلة اللاجئين . فإذا قمنا بمسيرة من عشرات الألوف إلى وطننا ماذا سيفعل اليهود بهذه المسيرة؟ ما ترى سيكون رد فعل الرأي العام العالمي؟ وماذا سيكون رد

فعل هيئة الامم المتحدة؟ هنا أناس مسالمون يريدون العودة إلى مدنهم وقراهم. وتساءلنا عن رايه في عقد مؤتمر وعرضنا هذا الاقتراح عليه.

فكر الرجل وقال: أرى صفحة سوداء ليس فيها أية نقطة بيضاء. اما في شان عقد مؤتمر والدعوة إلى مسيرة فانتم تعيشون كلاجئين في بلد له سيادته وحكومته. وأي عمل من هذا النوع يجب أن يكون بمعرفة وموافقة الدولة المضيفة على الأقل، وارى أن تجتمعوا برئيس الوزراء، رياض الصلح، وتعرضوا عليه الفكرة.

رأينا ان الرجل محطم الآمال وليس في حالة نفسية تمكّنه من الاشتراك في اي عمل. تشاورنا وقررنا طلب مقابلة رئيس الوزراء. وكان احمد الخليل متزوجًا بابنة احد الأمراء الشهابيين فعرض ان يتصل بحميه ليرتب لنا موعدًا للمقابلة. ونجح الامير الشهابي بترتيب موعد مع رئيس الوزراء. وكانت قضية اللاجئين قد أصبحت شغل الحكومة اللبنانية الشاغل. فاستجاب رئيس الوزراء للطلب فورًا. كان راغبًا في مقابلة وفد من اللاجئين لبحث القضية معه. لا اذكر اين كان ابو سلمى. ربما كان في دمشق حينها. ولذلك ذهب وفدنا مشكلاً من احمد الخليل وحسن حوا وبطرس ملك وانا. كان هذا في اواخر تموز ١٩٤٨. إستقبلنا رياض الصلح، رئيس الوزراء، في ديوانه وحده. رحب بنا، وقال: «كلنا إخوان فقضيتكم قضيتنا، ونحن عملنا كل ما في استطاعتنا. الآن انتهت المعارك العسكرية بقرار من مجلس الامن، وننتظر ماذا سيفعل الوسيط الدولي، وماذا ستقرر الجامعة العربية التي كانت قد دعيت إلى اجتماع طارئ في عاليه. اما اللاجئون فهم ابناؤنا وإخواننا. وقد فتحنا لهم لبنان للمحافظة على ارواحهم وسلامتهم. ومشكلتهم ليست مشكلتنا وحدنا، فقط، بل مشكلة العرب جميعهم». هذه خلاصة لما أذكره من حديث رئيس الوزراء، رياض الصلح، في تلك المقابلة.

وكنا قررنا – قبل المقابلة – الاّ نتعرض للقضية العامة، وإنما نحصر البحث في مشكلة اللاجئين.

إستعرض احمد الخليل وضع اللاجئين كما شاهدناه ولمسناه، وقال: إننا لن نتعرض للقضية العامة ولكن كل ما يهمنا أمر واحد هو عودة اللاجئين. وإننا نرى في عودتهم إلى مدنهم وقراهم عملاً لا يمسّ القضية العامة. فحالة اللاجئين لا يمكن الإسكات عنها، وليس لها من حل إلاّ العودة.

قال رياض الصلح: وماذا تقترحون؟ قلنا: عقد مؤتمر ودعوة اللاجئين إلى العودة. وطلبنا ان يوفر لنا وسائل النقل حتى الحدود لنقل النساء والأطفال على الاقل. ونحن نتولى بانفسنا أمورنا بعد ذلك. قال: هذا أمر لا يمكننا ان نفعله. قلنا: لقد قررتم إغلاق الحدود،

فنطلب إليكم إصدار تعليماتكم إلى قوات الامن كي لا تعترض سبيلنا. ونحن على استعداد لتشكيل مسيرة من ألوف وعشرات الألوف وقطع الحدود والتوجه إلى مواطننا. قال: هذا امر لا أستطيع ان افعله. قلت: أنت رئيس الحكومة فكيف لا تستطيع إصدار مثل هذه التعليمات؟ كان رئيس الوزراء يلبس طربوشًا. فرفع يده اليمنى فوق الطربوش وقال: هذه تحتاج إلى امر من فوق من فوق.

تركنا مكتب رئيس الوزراء يائسين، وقد أسقط في ايدينا، وفشلت محاولتنا التي كنا نامل في ان تحدث ضجة عالمية فيما لو رفض اليهود السماح لنا بالعودة. كنا قد بحثنا في الاقتراح مع بعض اللاجئين ومع شخصيات قيادية منهم فقبلوا اقتراحنا واستعدّوا لتنفيذه. ولو تمت هذه المسيرة السلمية لكانت احدثت تحولاً، ليس بالنسبة إلى مشكلة اللاجئين فحسب، بل ربما، ايضاً، بالنسبة إلى القضية برمتها.

إميل حبيبي في بيروت

إلتقيت – في اوائل آب، صدفة – احمد قواس في بيروت فاعلمني ان إميل حبيبي موجود في بيروت، ايضاً، وانه سيزوره في اليوم التالي، فقررت ان اقوم، ايضاً، بزيارة احمد قواس للاجتماع بإميل حبيبي والاطلاع على رأيه في صدد الوضع الراهن في مجمله. كانت الاتصالات بيني وبين رجال «عصبة التحرر الوطني» قد انقطعت منذ أوائل العام ١٩٤٨. ولكنني عرفت – في حينه – أن العصبة قررت الموافقة على قرارات هيئة الامم المتحدة. إجتمعنا فاعلمني إميل حبيبي أن إميل توما قد اعتقل، وأن السلطات اللبنانية قد تقوم باعتقال آخرين. وكانت الدول العربية قد قامت – بإيعاز من بريطانيا، حتمًا – بحملة ضد الاحزاب الشيوعية والمنظمات اليسارية بدعوى ان الاتحاد السوفييتي وافق على التقسيم واعترف بدولة إسرائيل. ومن المؤكد ان الاستعمار البريطاني زوّد السلطات اللبنانية بقائمة بأسماء الشيوعيين الفلسطينيين. وقال لي إميل حبيبي، سرًا، إنهم قرروا العودة. قلت: كيف؟ قال: عن طريق الجليل. قلت: ومتى يكون ذلك؟ قال: خلال بضعة أيام. قلت: وماذا ستفعلون؟ قال: نشن معركتنا في أرض الوطن من اجل عودة اللاجئين وتنفيذ قرارات هيئة الأمم المتحدة وإقامة الدولة العربية الفلسطينية.

قصة اعتقال إميل توما واحتمال وقوع اعتقالات أخرى والعودة عن طريق الجليل وشنّ معركة لعودة اللاجئين وإقامة الدولة العربية.. كل هذه الاخبار والشعارات لعبت برأسي واستحوذت على تفكيري.

طلبت ان يعلموني حين يقررون تنفيذ عزمهم على السفر. قال إميل حبيبي: عليك

الاتصال بأحمد قواس. سألت أين اعتقلوا إميل توما؟ فقال: في مكتب حسين العويني.

أول ما فعلته أنني انقطعت عن زيارة مكتب حسين العويني. وكنت قد انتقلت من بريدون إلى غزير حيث كانت تقيم عائلة إلياس بهو، شقيق زوجتي، مع والدتها وأولاد أختها.

أعلمت والدي أني أنوي العودة إلى الوطن. قال: قبل أن تسافر إعلم أن نقودنا تنضب، ويجب أن تجد عملاً لأخيك ناصيف كي يساعدنا ويساعد زوجتك وولديك إذا طالت إقامتها هنا.

أخبرت زوجتي بنيتي السفر فعارضت بشدة وأخذ كل أفراد عائلتها ينهونني عن هذا السفر الخطير.

بعد يوم أو يومين التقيت أحمد الخليل وأبا سلمى فأعلمتهما نيتي السفر. قال أحمد الخليل: لماذا تسافر براً والطريق غير آمن. قلت: وكيف؟ قال: بالطائرة رأساً إلى حيفا. إن مؤيد إبراهيم وراسم صدقي سيعودان بالطائرة. قلت: حسناً وكم تكلّف السفرة؟ قال: نحو ٢٠٠ ليرة لبنانية. قلت: ومن أين لي هذا المبلغ؟ قال: أنا أدبّر لك المبلغ. وجمعني بالمسافرين الآخرين، واتفقنا على أن نجازف معاً. في ذلك الوقت التقيتُ، صدفة، إدوار قطران فقال إنه يريد العودة، أيضاً، إلى حيفا ولا يعرف أي طريق يسلك وإنه سمع من يقول إن هناك سيارات تصل إلى قرية الرامة في الجليل. قلت: ما لك وللرامة. وأعلمته إمكانية السفر إلى حيفا جواً، فوافق، حالاً، على ذلك وانضم إلينا. ولا أذكر كيف انضم إلينا – فيما بعد، أيضاً – إبراهيم خوري وأخوه فكتور لنصبح ستة. لكن كنا بحاجة إلى تأشيرة من الأمن العام بالسماح لنا بمغادرة الأراضي اللبنانية. فتولى هذا الأمر أحمد الخليل. وأعاد إلينا أجوزة السفر مع التأشيرة، ودفع لي مبلغ ٢٠٠ ليرة لبنانية.

كانت الطائرة التي ستقلّنا تابعة إلى الخطوط الجوية القبرصية، وهي شركة إنجليزية تنقل البريطانيين ذهاباً وإياباً من بيروت عبر نيقوسيا إلى مطار شركة «بترول» العراق في حيفا. ودعت العائلة وأنا أفكر في هذه المجازفة.

لم يكن معنا سوى أربعين جنيهاً فلسطينياً. كنت أبقيت مع زوجتي ثلاثين جنيهاً وأخذت عشرة، فقط. قلت لها إنها تستطيع أن تبيع حليها، كما أن عندها أخاها حنا، وأخوها الثاني، سليم، في بيروت. ويعلم الله كم كان صعباً عليّ وداعها ووداع الطفلين.

قطعنا التذاكر وتحدد الميعاد لتاريخ ١٠/٨/١٩٤٨. وفي المطار – وكنا نحمل أجوزة سفر فلسطينية – نحونا جانباً وابتدأت المخابرات التلفونية مع دوائر الأمن. فالطائرة ستحط في حيفا. والتذاكر مقطوعة لحيفا. وحيفا بلد عدو في اعتبارهم، فكيف يصرحون لنا

بذلك؟ إستمعنا إلى هذه المخابرات فاشتدّ قلقنا واضطرابنا. أعلمنا ممثل الشركة وطلبنا إليه التدخل. ولولا تدخله لما سمح لنا بالسفر.

كنت التقيت احمد الخليل في عاليه حيث يقيم. وحينها التقيت، أيضًا، ابا سلمى آخر مرّة قبل السفر بيوم أو إثنين. ولا أذكر إن كان حسن حوا موجودًا في هذا اللقاء، كما لا أذكر مَن الذي اقترح أن نزور أحمد الشقيري. وكانت للشقيري اتصالات بالجامعة العربية وبالوفد السعودي. وكانت الجامعة ستعقد اجتماعها الطارئ في عاليه كما ذكرت. قلنا نزور الرجل ونتنسم الأخبار. وكان الشقيري قد اتخذ سكنًا له في سوق الغرب على مقربة من عاليه. فزرناه في بيته مساء ووجدناه معتكفًا من الزكام.

استقبلنا في غرفة نومه. تحدثنا طويلاً فوجدنا أنه لا يعرف أكثر مما يدور على الألسنة. وفي أثناء وجودنا عنده جاء لزيارته المحامي هنري كتن، وكان وكيلاً عامًا لشركة نفط السعودية (آرامكو) ويتقاضى – كما يُشاع – مبلغ اربعة آلاف جنيه إسترليني سنويًا.

وفي مجرى الحديث أعلمهما أحمد الخليل أنني عائد إلى حيفا. فقال احمد الشقيري موجهًا كلامه إليّ: انصحك بالا تسافر. فإن من كنت تعرفهم من قضاة ومحامين وشخصيات لن يتعرفوا إليك، وإن تعرفوا فلن تكون لهم سلطة. فقد قامت دولة لها أجهزتها. والمسؤولون فيها أناس لا تعرفهم. لذلك أنصحك بعدم المجازفة.

وقال هنري كتن: كيف ستحمل جواز سفر إسرائيليًا؟! وكيف تطيق مشاهدة العلم الإسرائيلي؟! وكيف ستترافع أمام المحاكم اليهودية؟!

قلت: إن وجودي في بلدي ووطني لن يكون عقبة في سبيل أي حل. اعرف كيف أحافظ على كرامتي وشرفي القومي. أنت لا يهمك، سواء أعدت ام لم تعد، فشركة «آرامكو» قد كفتك شرّ اللجوء. أعتقد انكم يجب أن تعملوا – قبل كل شيء – على عودة اللاجئين. وأنت لم تشاهد مآسيهم وتشردهم ولا ما يعانون. ادعو كل من يستطيع العودة إلى أن يعود حالاً وقبل فوات الأوان.

إنتهت الزيارة. ولكني بقيت أفكر في أقوال أحمد الشقيري. ولكني كنت قد صممت بشكل لا يقبل التراجع. علمتني الحياة عن نقاط تحوّل وهذه الخطوة كانت من نقاط التحوّل.

كان في إمكاني أن أعمل ككاتب أو موظف أو حتى كمدرّس. وكان في إمكاني ان اذهب إلى دمشق وأجد لي عملاً مع محام من زملاء الدراسة. وكان في إمكاني ان اتوجه إلى أساتذتي وأصدقائي في دمشق لإيجاد عمل. ولكن رغبتي الملحة في العودة إلى وطني كانت فوق كل اعتبار. هكذا اعتقدت وهكذا فعلت..

صحيح أنني عدت وحيداً إلى الوطن. ولكن العمل من داخل إسرائيل لعودة اللاجئين وقيام الدولة العربية الفلسطينية، كما قال إميل حبيبي، والنشاط السياسي في هذا المضمار، يستحق التضحية التي قمت بها. ويشهد الله أنني – طيلة الثلاثين سنة في إسرائيل – ما تخليت – لحظة واحدة – عن هذين المطلبين، وسأقضي بقية حياتي أعمل من أجل تحقيقهما.

من المطار إلى مركز الشرطة

هبطنا على أرض المطار سالمين. وجدنا عددًا من الموظفين التابعين للجمرك والمهاجرة والشرطة، وجميعهم من اليهود. لم نتعرّف بأحد منهم، إلاّ أن إبراهيم خوري تعرّف بأحد موظفي الجمرك، سرنا إلى مكتب المهاجرة والجمرك مع بقية ركاب الطائرة. كنا خمسة عشر مسافرًا على ما أذكر. وكان بيننا بريطاني يدعى المستر وطس. كان استقلّ الطائرة معنا في بيروت وتابع السفر إلى حيفا، وكان مؤيد إبراهيم يعرف المستر وطس من أيام جمعية الـ روتاري ، فسأله – وهما في مطار بيروت – عن كيفية سفره والتأشيرة على جواز سفره، فافهمه هذا انه يحمل تأشيرة خروج من الحكومة اللبنانية مماثلة للتأشيرة التي نحملها نحن، وانه لا يحمل أي ترخيص آخر من أية جهة أُخرى. وأكد المستر وطس لمؤيد إبراهيم أن مصيرهما متشابه. وقفنا ننتظر مراقبة أجوزة سفرنا الفلسطينية في قلم المهاجرة حيث كان يوجد مراقب من مراقبي الأمم المتحدة. سلّمنا جميع الأجوزة إلى هذا المراقب الذي فحصها ووضع عليها شارة ما ثم سلّمها إلى موظف المهاجرة دلالة على صحتها وانطباقها على قائمة ركاب الطائرة. وراح موظف المهاجرة يضع أجوزتنا جانبًا كلما مرّ أحدها بين يديه. إلى أن انتهى التأشير على الأجوزة الأُخرى جميعها، بما فيها جواز المستر وطس. جرّبت أن أتّصل – مع السيد إدوار، تلفونيًا، من المطار – بأحد أصدقائنا من المحامين اليهود، إلاّ أننا لم نفلح، إذ لم يكن في مكتبه. كانت الساعة قد قاربت السابعة مساءً. فقلت لشريكه أنا فلان وقد عدت من لبنان وإني أجد حركة غير عادية لسبب هذه الرحلة ورجوته أن يبلغه بذلك ليهتم بأمري. قال: هل حصلت على إذن بالرجوع؟ قلت: حصلت على إذن من الحكومة اللبنانية. قال: كيف تعود من دون إذن من السلطات الإسرائيلية؟ قلت: ومتى كان المرء بحاجة إلى إذن ليعود إلى وطنه؟ وعلى كل حال طلبت إليه أن يبلغ شريكه صديقي المحامي بالأمر. كذلك حاول السيد مؤيد إبراهيم أن يتّصل برئيس البلدية وكاتب المدينة فلم يعثر عليهما، أيضاً.

كان موظفو الجمرك على وشك البدء بعملية التفتيش عندما حضر شرطي وطلب إلينا

ان ننقل امتعتنا إلى سيارة شرطة تقف بعيدة من مركز المراقبة، بينما كان في الإمكان ان تقف – لو شاء سائقها – على بعد خطوات من المكان الذي تقف فيه. وساورتنا بعض الشكوك. وتساءلنا: إلى اين نُساق؟ ولماذا لم نعامل كما عومل البريطاني. ولماذا لم يشعر ذلك المراقب بوجودنا؟ ولماذا لم يهتم بمصيرنا؟ أسئلة كانت تجول في ذهن كل واحد منّا من دون ان يجد لها جوابًا. ولعلنا وجدنا جوابًا لبعض هذه الأسئلة حين قرأنا على السيارة عبارة «شرطة الميناء»، وشاهدنا إثنين من رجال الشرطة مسلّحين على استعداد لحراستنا. امرونا فاحضرنا حقائبنا إلى السيارة، وجلسنا عليها. وجلس شرطي في المقدمة والآخر في المؤخرة وسلاح كل منهما في يده، وكأننا مجرمون فارّون من وجه العدالة. شعرنا برهبة الموقف، إلاّ أننا كنا لا نزال نعلق الآمال على زوال هذا الكابوس بمجرد أن نقابل المسؤولين في الشرطة او الجيش ويصبح معروفًا اسماؤنا ومراكزنا وماضينا.

إنطلقت بنا السيارة من المطار مارة بطريق عكا – حيفا. لفت نظرنا خلو الشوارع من المارة والسيارات. حتى إن مصافي التكرير التي كان لا يقر لها قرار وتعج بالعمال والحرس والحركة بدت وكأنها تغط في سبات عميق لولا نفثة من الدخان المتصاعد من إحدى المداخن.

وصلت السيارة إلى موقع «السعادة» حيث توقفت قليلاً لدى حاجز تفتيش في الطريق. وما إن تبيّن المسؤولون أنها سيارة شرطة سمحوا لها بمتابعة السير. ومررنا بجسر «شل»، هذا الجسر الذي يثير في نفسي الأحزان واللواعج كلما مررت قربه؛ لأن صورة أخي، الشاب اليافع، الذي قضى نحبه قبل سنتين في حادثة قطار عند هذا الجسر، تمثل أمامي وهو يقاسي الآلام ويتوجع في سكرات الموت.

ومرّت السيارة بشارع «العراق» وتابعت سيرها في شارع «الحجاز» فشارع «الملوك» حتى مركز بوليس الميناء. بدت الأحياء مقفرة وكأن لا حياة فيها، وتعجبنا من هذا الدهر كيف أخنى على أهاليها فغادروا وطنهم تاركين بيوتهم وحوانيتهم بما فيها من أمتعة وبضائع ومواد وذكريات توحي بأن المكان خراب يباب تنعق فيه الأبوام والغربان لولا بعض العائلات اليهودية التي شاهدناها تقيم في بيوت العرب وتشتغل في حوانيتهم في أول شارع «العراق». هكذا هجر أهالي حيفا مدينتهم الجميلة ليهيموا على وجوههم غرباء مشرّدين تائهين جائعين عراة.

امرونا بالنزول من السيارة وبحمل حقائبنا إلى داخل المركز، ففعلنا، تركنا أمتعتنا لدى نفر من الشرطة وأدخلونا إلى غرفة مألوفة؛ لأنه كان يعمل فيها صديقي ضابط مركز الميناء، السيد نقولا كرم. طالما جلست في هذه الغرفة كمحام عن متهمين أناقش الضابط وأتقدم إليه بشتى المطالب. وها أنذا أجلس فيها اليوم رهن التحقيق والاستجواب بتهمة بلغت من

الغرابة الغاية. كان التلفون لا يزال مكانه. ولكن الغرفة لم تعد غرفة ضابط بل للكتاب. وخطر أن أحاول الاتصال مرة أخرى بمن اردت الاتصال بهم في المطار. إلاّ انني تذكّرت انني موقوف ولا يجوز لي ذلك إلاّ بإذن من الضابط المسؤول. ويبدو ان الخاطر نفسه لاح للسيد مؤيد إبراهيم. فما إن امتدت يده إلى جهاز الهاتف ردعه الشرطي بقوله ممنوع. بقينا واجمين فترة من الوقت، يشعل المدخن منا سيجارة من أخرى، حتى حضر الضابط المسؤول عن الدائرة وأخذ يستدعينا لمقابلته واحداً بعد الآخر، صدف أن كنت آخر من دخل. وتبيّن لي ان اسئلته كانت متشابهة. لم اتعرف إليه ولا إلى أي من معاونيه على الرغم من معرفتي عددًا كبيراً من الضباط من جهات مختلفة من فلسطين. كان الضابط متقدمًا بالسن نوعًا ما، خشن الكلام، وهذا فحوى ما دار بيني وبينه من حوار، باللغة الإنجليزية، على وجه التقريب. قال:

– ما اسمك؟

– حنّا نقارة.

– ما مهنتك؟

– محامٍ مدة ١٢ سنة.

– أين إقامتك؟

– في حيفا.

– لماذا هربت من حيفا؟

– لم أهرب من حيفا. كنت في عكا قبل احتلالها ببضعة أيام لمتابعة اعمالي كمحامٍ أمام محكمة الصلح. وكان عليّ ان امثل امامها ما بين ١٥ و٢٤ نيسان ١٩٤٨، كما هو ثابت في مفكرتي وملفات المحكمة نفسها. حاولت – في صبيحة ٢٥ نيسان – ان أعود إلى حيفا على ظهر إحدى «الزحافات» البريطانية التي كانت تنقل العرب من حيفا إلى عكا فمُنعت من ذلك. وأنزلني شاويش بريطاني مع عائلتي بالقوة قائلاً إن مهمتهم هي نقل العرب من حيفا إلى عكا وليس بالعكس. كنت مصممًا على العودة إلى حيفا. إلاّ انكم في ليلة ٢٥ – ٢٦ نيسان شننتم هجومًا على عكا. وفي يوم الإثنين ٢٦ / ٤ / ٤٨ ابتدأ اهالي المدينة اللاجئون إليها من حيفا يخلون المدينة؛ لأنه قيل إنها ستستعمل كقاعدة حربية. اصبحت غير قادر على الرجوع إلى حيفا. ولم يكن من الحكمة ان ابقى مع عائلتي في قاعدة حربية فذهبت إلى لبنان.

قاطعني بقوله:

– وبالفعل استعملت عكا كقاعدة حربية.

– هو ذاك.

– طالما غادرت البلاد، فلماذا تعود الآن؟

– أعود إلى وطني وبلادي.

– أنت تعتقد هكذا؟!

– هذا هو الواقع.

– أنا أعتقد غير هذا.

– هذا شأنك. يظهر أنك لا تعرفني، ويمكنك أن تسأل بعض الشخصيات من اليهود، قبل العرب، عني. وسميت بعض الأسماء وأضفت: إنني من أولئك القلائل الذين عملوا لإحلال السلام بين الشعبين وكنت أنتظر أن أسمع غير هذا.

– يجب أن تعود من حيث أتيت.

وأردف: إنك الآن موقوف بأمر عسكري. وأشار إشارة فهمت منها أن الحديث انتهى.

غادرت الغرفة وأنا أشعر بحنق ونقمة لا حد لهما. كنت أفكر في هذا الضابط الذي ينكر عليّ حقي في بيتي ووطني ويجردني من جنسيتي ليجعل منّي – بكلمة واحدة – مشردًا دوليًا لا وطن له ولا مأوى. وقد كان هذا شعورنا جميعًا. وكل ما شاهدناه في حيفا كان يشير إلى هذه النتيجة. ولكنني رفضت تصديق عيني وأذني. وظللت أقول لنفسي إن السياسة الرسمية سياسة الدولة، سياسة المجموع، لا بد أن تكون – من دون ريب – خلاف آراء هذا الضابط.

(١) الشاعر الفلسطيني الراحل، عبد الكريم الكرمي.

محام وقائد وطني شيوعي فلسطيني، اشتهر بلقب «محامي الأرض»، المحرر المسؤول لمجلة «الجديد» الثقافية. عاش في حيفا وتوفي في الأول من كانون الثاني ١٩٨٤

نوريت جيرتس وجورج خليفي

السينما الفلسطينية: ذكريات ومشاهد مفقودة

كتب يزيد صايغ (Sayigh Yazid ،١٩٨٨) يقول: «نحن شعب نسيه التاريخ»، أما إميل حبيبي في كتابه «سداسية الأيام الستة» فقد قلب هذا القول مقدمًا صيغة معكوسة: «نحن الشعب الذي نسي التاريخ» (حنان حيفير). هاتان الصيغتان تبدوان اليوم غير صحيحتين، مع تأسيس القومية الفلسطينية وروايتها التاريخية، ومع ذلك ما زال الإحساس قويًا، بين الباحثين والكتاب الفلسطينيين، بأن الرواية التاريخية الفلسطينية لم تُسرَد بعد، أو على الأقل: لم تجد بعد تعبيرها الفني إن كان ذلك بسبب الإحساس بوقتيّة حالة اللجوء الذي لا يشجع على تثبيت التاريخ، أو بسبب أن حالة الوقتية لا تشجع تذكُّر ما يتجاوز اللحظة العابرة، أو لأن الرواية الإسرائيلية حرمت الفلسطينيين من البلاد ومن التاريخ وواجه الفلسطينيون أنفسهم صعوبة في وضع رواية نقيضة، وذلك لأسباب منها «أنهم لم يدركوا قدرة الرواية التاريخية على تحريك الأشخاص»(١).

السؤال هو كيف يمكن أن نبني تاريخًا من سلسلة أحداث دمار وخراب ومأساة. كيف يمكن أن نفهم هذه السلسلة كتسلسل مترابط، واضح، ينظّم بالترتيب الأسباب والنتائج. الصدمة ليست حدثًا يمكن إدراكه في الوعي وهي لا ترتبط بمعلومات سابقة، ولا يمكن وصفها(٢)، كما أنها لا تترك أثرًا ولذلك فهي تعود بعد فترة من الكتمان والكبت بصور مختلفة، وبأقنعة مختلفة كاستعادة لشيء ما، لا طريق مباشرة للوصول إليه ولكن يمكن فقط متابعة مؤثّراته وآثاره (LaCapra ،١٩٩٨) وهو يعود ويقلق ويعيد الماضي في الحاضر كـ - acting out - «كأنه حاضر حضورًا كاملاً وغير متمثل في الذاكرة» (١٩٩٧، LaCapra). هذا الحضور هو كما قلنا، ليس بالذات حضور الحدث نفسه، الذي تصعب كثيرًا استعادته، بل حضور ما استبدله وهو يمثّله ويحلّ محلّه وربما يعود عليه دون أن يعي ذلك. هذه عودة إلى لحظة الفقدان / الضياع، ولكنها أيضًا عودة إلى ما ضاع ويصعب كثيرًا الإنقطاع عنه ويستحيل كثيرًا الإنفصال عنه (Freud ،a١٩٥٣). بما أن الأمر

كذلك، وبما ان الشيء المفقود يعيش في الوعي وكأنه موجود، وبما أن أحداث الماضي تعود في الحاضر وكأنها ما زالت تحدث مراراً وتكراراً، بصور متغايرة - فالزمن يتوقف. الماضي يستبدل الحاضر والمستقبل يدرك على انه رجوع إليه. وكلما كان الحاضر صعباً أكثر، عاد الواقع العنيف وأصاب من لم ينسَ بعد الصدمة الأولى، وهكذا يكون التحرّر من دائرة الرجوع هذه أصعب[٣].

وربما هكذا أيضاً، عن طريق التحليل النفسي للصدمة، يمكن وصف التراث الفلسطيني للخلاص عن طريق العودة إلى الماضي المثالي (تماري، ١٩٩٩)، وهو تراث تكوّن حول المحاور الثلاثة - ذكرى الفردوس المفقود، التحسّر على الحاضر ووصف العودة الموعودة، (Kimmerling & Migdal، ١٩٩٣).

كيف يمكن بناء تاريخ على سلسلة من أحداث الدمار والخراب. شهد التاريخ اليهودي خلال سنوات على استحالة هذه الإمكانية. هذا تاريخ بلا زمن، فيه الماضي المفقود في ارض إسرائيل والخراب الذي قضى عليه يُستحضر مراراً وتكراراً، على انه «عُصاب صرعيّ» (Freud، ١٩٥٥ (١٩٣٩)) في الحاضر: «لا توجد رغبة حقيقية في العثور على تجديد في الأحداث الفائتة»، هكذا يصفها يروشالمي (١٩٨٢): «هناك ميل معلن أيضاً لملاءمة احداث جديدة ومهمة مع نماذج أوّلية معروفة إذ ان أفظع الكوارث ستخفّ فظاعتها إذا تمّ استطلاعها من خلال نماذج قديمة وليس بخصوصيتها المذهلة. وهكذا يكون اي مضطهد معاصر مثل هامان، ويكون يهودي البلاط الذي يحاول أن يمنع المصيبة مثل مردخاي. المسيحي يصبح إدوم أو عيسو والإسلام إسماعيل» (يروشالمي، ص١٢٣). بهذا الشكل يموّه التاريخ بشكل مطلق، «كل ما سُجّل بالذاكرة اليهودية لم يكن بمثابة تذكّر حقيقي لشيء معين» بل تجسيداً للماضي وفي الأساس: تجسيد الاستقطاب في الخروجين الكبيرين في التاريخ: الخروج إلى الحرية من مصر والخروج إلى الشتات من القدس (يروشالمي، ص٦٥).

حاولت الصهيونية أن تُعيد اليهود إلى التاريخ، وأن تغيّر مفهوم الزمن الذي تكوّن مع الخروج إلى الشتات وأن تبني قصة سببية، متماسكة، تعطي المعنى للحظات الصدمة وتموضعها على تسلسل من «البناء والتجدد». مثل هذا التسلسل كان من المفروض أن يعالج الماضي البعيد من أجل استعماله كنموذج للمستقبل بدون أن يفعله مراراً وتكراراً، وكأنه حاضر دائم كـ(acting out). إلا أن العودة اليهودية إلى التاريخ اخرجت شعباً آخر من التاريخ، ومعالجة الصدمة اليهودية خلقت صدمة أخرى - الصدمة الفلسطينية، وهذه الصدمة لم تتح المجال لليهود في إسرائيل لخلق رواية تاريخية جديدة بل أعادتهم مراراً

وتكراراً إلى الماضي. كل حدث عنيف في المنطقة يُعزّز الخطاب اليهودي الذي ينظر إلى الحاضر وكأنه حلقة أخرى من العودة الإضافية إلى تلك الأحداث السابقة من الدمار والخلاص.

هذه الحلقات نفسها موجودة في الثقافة الفلسطينية، والسينما والأدب الفلسطينيان هما اللذان يستعيدانها. هما اللذان يسردان قصة الضياع الفلسطيني في سنة ١٩٤٨، وفي سنة ١٩٥٦، وفي سنة ١٩٦٧، وفي سنة ١٩٨٢. إنهما ينتجان التاريخ غير الممكن للصدمة ولكل ما سبقها. كل حدث عنيف في المنطقة يعيدهما إلى الصدمة، ويطرح مجدداً، في الحاضر، نتائجها وكل ما سبقها. إن تأمّل هذه السينما وهذا الأدب يكشف لنا مدى ارتباط التاريخين اليهودي والفلسطيني ببعضهما البعض وكم يغذّي كل منهما الآخر.

يتركّز هذا المقال الذي يتناول الذاكرة التاريخية الفلسطينية في فيلم علي نصار « درب التبّانات » (شارك في كتابة السيناريو غالب شعث وراجعه ونقحه الروائي الراحل إميل حبيبي) ولكن خلال البحث سيتطرق المقال إلى أعمال أخرى، أدبية وسينمائية، تبلور وتوثّق الذاكرة نفسها.

في فيلمَيْ ميشيل خليفي « عرس الجليل » و« حكاية الجواهر الثلاث »، لا يُعرض الماضي الفلسطيني قبل سنة ١٩٤٨ على أنه زمن كان وانقضى بل يظهر كحاضر، في المدى السينمائي. أحداث فيلم « عرس الجليل » تجري في سنة ١٩٨٦، السنة التي صُوّر فيها الفيلم، إلا أن مشهد القرية العربية وحفلات الزفاف العربية هي استحضار للماضي البعيد، وهي تُعرض وكأنها ما زالت قائمة في الحاضر. لا يتحسّر الفيلم على الماضي الضائع ولا يعود إليه، بل يحوّله إلى زمن آخر وإلى مكان آخر، وهو يعيد إلى الحياة (acting out) ما ضاع في الحاضر، في مكان آخر وفي زمان آخر، كخطل الأداء Parapraxis (حدوث فترات من الانحراف في الذاكرة تنتج عن ترابط غير واعٍ بين الدوافع)، حسب مصطلحات علم النفس التحليلي عند فرويد[٤] (Elsasser ، Forthcoming) أو كقصّة رمزية (Allegory) إذا استعملنا مصطلحات جيمسون[٥]. تجري أحداث فيلم « حكاية الجواهر الثلاث » في مخيم لاجئين في غزة. بعيداً عن مشاهد الطفولة لأولئك الذين ما زالوا يذكرون. إلا أن الذكريات التي تظهر بشكل متقطع ومفتّت على ألسنة الأبطال، بعضهم مصاب جسديًا ونفسيًا (الجار الضرير، الوالد المجنون) تُعاد إلى الحياة بواسطة المشاهد المحيطة بالمخيم. تتحدث الأم (الممثلة بشرى قرمان) عن السباحة في البحر قبل الإحتلال ووراء ظهرها، كخلفية، بحر غزة، والجار الضرير يذكر البلاد التي هجرها في سياق أشجار النخيل، والولد

الذي يبتعد عنه يتجوّل بين أشجار النخيل في واحة بالقرب من غزة، الوالد المجنون يتذكر البرتقال، هذه ذاكرة يافا، البلاد التي هجرها، ذاكرة « البرتقال الحزين »[٦]، وفي الوقت نفسه يختبئ إبنه في بيارة مليئة بالبرتقال في غزة. الماضي لم يصبح في حكم الماضي فهو يظهر من جديد ليس كنقطة في الزمن بل كجزء من المدى. المدى الذي هو تحويل رمزي (ك: بارابراكسيس) لذلك المدى، لذلك الزمن.

في أفلام رشيد مشهراوي (« حتى إشعار آخر »، « حيفا ») لا يوجد اي ذكر للبلاد المفقودة، بدلاً من ذلك تصور أفلامه ضائقة دائمة، تدهورًا متتابعًا، في أعقاب الاحتلال الإسرائيلي، من حالة المعاناة إلى حالة السقوط، ومن حالة السقوط إلى حالة الانهيار، ومن السيء إلى الأسوأ. جميع هذه التدهورات تستعيد وتُحيي المرّة تلو المرّة، في الحاضر، من غير وعي وبشكل غير واضح، السقوط الأول في الماضي، التهجير والغربة الأوّلين[٧].

من هذه الناحية يُجمل فيلم « درب التبانات » نوعي الماضي اللذين يظهران في الأفلام المختلفة. فهو يعود بطرق متباينة وعنيدة إلى لحظات الصدمة أيضًا، ولكنه يعود كذلك إلى العصر الذهبي الذي سبقها. يصوّر الفيلم قرية عربية في سنة ١٩٦٤، وكما يقول علي نصار: « هذه هي نفس القرية التي كانت قبل ١٩٤٨، لم يتغيّر فيها أي شيء » (مقابلة خاصة، ٢٠٠١). جو القرية والحقائق المصورة فيها تناسب أيضًا سنوات الخمسين وتُعيد إلى الحياة ليس فقط واقع تلك الفترة بل القصص القصيرة التي نُشرت في تلك السنوات وخاصة في مجلة الحزب الشيوعي الأدبية « الجديد ». تتناول تلك القصص في غالبيتها كفاح المواطنين العرب ضد الحكم العسكري وضد أنظمة الطوارئ التي سُنّت سنة ١٩٤٥ وتم تطبيقها في الأساس على المواطنين العرب. صوّرتْ مصادرة أراضي القرى العربية وناقشت مجرد حق المواطنين العرب في أن يتنظّموا ويعارضوا ممارسات السلطات الإسرائيلية. من هذه القصص يتجلّى جو الخوف والإرهاب الذي فرضه الإسرائيليون على المواطنين العرب ومصادره: أنظمة الطوارئ التي بواسطتها كان بالإمكان اعتقال الأشخاص بدون محاكمة ونفيهم أو فرض الإقامة الجبرية عليهم؛ تدخّل الحكم العسكري في جميع مجالات الحياة، ابتداءً من تصاريح التنقل، ورخص البناء، والموافقة على تشغيل المعلمين، وانتهاءً بالتدخل في أمور عقد القران والزواج؛ تحكّم السلطة بالمواطنين بواسطة زعماء الحمائل الذين كانوا يد السلطة ومستودعًا مخابراتيًا لها والذين حصلوا مقابل ذلك على رشاوى مثل تصاريح تنقّل، رخص بناء، تعيين معلمين من أبناء عائلاتهم، وما شابه[٨].

جميع تفاصيل الحياة هذه التي صُوِّرت بشكل مفصّل في قصص سنوات الخمسين تعود وتطفو من خلال فيلم « درب التبانات » ومع ذلك فهي لا تنجح في عرقلة انسجام العصر

الذهبي. هذا الإنسجام الذي يظهر من خلال جمال القرية العربية والحياة التي تدور فيها. هذا مكان مغلق ولكنه يعجّ بالحياة والحركة – حركة الرجال، والاولاد والنساء، والحمير والمواشي. هذا مكان محميّ، هنا البيت، من هنا يخرج الرجال إلى العمل في البلدات اليهودية، يتوغّل الجيش الإسرائيلي في الداخل فيقطع السكينة والطمانينة، ومع ذلك يتمسّك الفيلم بهذه الطمانينة ويستعيدها كشيء لم يُفقد، ما زال قائمًا ومن الممكن التمسّك به، والتشبُّث به، وعدم تركه، وتحقيق فكرة «الصمود» بذلك.

المناظر الطبيعية كمركّب رئيس في هذا الفيلم وفي السينما الفلسطينية بشكل عام[٩]، هي التي تبعث حياة الماضي في الحاضر، وتوسّعه على أبعاد من الزمان والمكان. الزمن الذي يطرح في هذا المدى هو الزمن اليومي / العادي: الناس يذهبون إلى العمل ويعودون منه، راعي الماشية يتجول مع أغنامه، الاولاد يذهبون إلى المدرسة ويعودون منها، هذا زمن الروتين الذي يهبُ وجودًا دائمًا ومستقرًا في حاضر مستمر (longue duree) لما قد أصبح في حكم الماضي. هكذا يطرح مرارًا وتكرارًا في الادب الفلسطيني أيضًا، كما في قصة «الجمل» (نقاع، ١٩٩٧)[١٠]، على سبيل المثال: «وها نحن اليوم قد تركنا البلد والبيت والأولاد والمصطبة والمنزول، وساحات الأعراس والطابون، وخلايا القمح التي تروح تمتلئ كل موسم، وتظل رائحة القمح الجديد تنبعث في البيت أيامًا». «اليوم» هو اليوم الذي انهار فيه كل شيء («وكلما جرّتني الذكرى إلى اللحظات التي تبعث كل ذلك، ازداد بطن الوادي تجهُّمًا وسكينة ثقيلة»)، إلا أن هذه الجملة الطويلة تبعث الحياة في ما قد انهار وتهدّم، تعطيه سعة في المشهد (بواسطة تفصيل الاماكن) وامتدادًا للزمن (أيام كثيرة).

حضور مشهد الماضي في الحاضر يتبلور ليس فقط بواسطة توسيع الزمن بل بواسطة توسيع المدى أيضًا. في أفلام ميشيل خليفي توسّع الكاميرا مكان القرية الضيّق بواسطة تصوير مناظر طبيعية واسعة الآفاق (بلقطات عامة / بعيدة)، الكاميرا في «درب التبّانات» ساكنة بشكل عام واللغة السينمائية أوّلية جدًا. ومع ذلك، هنا أيضًا يوسّع مكان الحدث ولو بطرق ليست مبلورة وواعية تمامًا. القرية هي استعادة للقرية القديمة التي لم تعد قائمة، ولذلك كان على المخرج أن يختار كمكان لقسم كبير من التصوير قرية المغيّر الواقعة على السفح الشرقي القاحل لجبال السامرة. ولكن عندما يخرج أحد أبطال الفيلم، (مبروك)، من القرية، يخرج الى وادي الباذان الزاخر بالماء والخضرة. يقع هذا الوادي بين نابلس وغور الأردن ليس بعيدًا عن مكان التصوير الاساسي. صدفة، ربما عدم مبالاة أو عدم انتباه لوحدة المشهد، يخلق هنا، عن غير وعي، ما تحقق في أفلام خليفي بطرق واعية أكثر: توسيع القرية الصغيرة إلى البلاد بكاملها (إسرائيل والضفة الغربية / فلسطين) بجبالها وصحراويتها.

تتحول القرية بهذه الطريقة إلى ممثلة للوطن باكمله . وعليه، تتيح المشاهد لهذه الأعمال ان تحتلّ ما أُخذ وتوسيعه، ليصبح مدى واسعًا في زمن متواصل[11] . هذا مدى فقد حقيقته وتحوّل إلى مدى رمزي (اليجوري)، شيء غير موجود في الحقيقة منزوع من مكانه وزمانه ويظهر في زمان آخر ومكان آخر، وهناك يستقر، يضرب جذوره ويحظى بحياة جديدة – حياة رمزية لما يمثله ذلك الزمان وذلك المكان .

هذا التحريف في الزمان والمكان يحصل في أعمال غسان كنفاني وأنطون شماس، « رجال في الشمس » ((١٩٧٣) ١٩٧٩) و« آرابسك » (١٩٨٦) . في رواية « رجال في الشمس » يحاول ثلاثة رجال اجتياز حدود الصحراء، في صهريج شاحنة لنقل المياه، من اجل الوصول إلى الكويت والعمل فيها . عند حاجز الحدود الكويتية يتاخر السائق الذي ينقلهم، وعندما يعود إلى الشاحنة يجد فيها ثلاث جثث قد احترقت بحرارة شهر آب في الصحراء . بشار إبراهيم (٢٠٠٠) وكذلك يوسف اليوسف (جان الكسان، ١٩٩٩) يدّعيان أن القصة تحذّر من نسيان الوطن واختيار السفر إلى أماكن أُخرى : « الصحراء نقيض الوطن . لا خضرة غير خضرة الوطن ولا حياة بدونه » (يوسف اليوسف) . محمد صدّيق (Siddiq ،١٩٨٤) يتحدث عن استبدال فلسطين بحلم الوحدة العربية، والاكتشاف بان هذا الحلم كاذب . يذكر كامل عبد الملك (عن غسان كنفاني « عند جاكوبسون) التمسّك بفكرة العودة مع انه لا توجد فلسطين ليعودوا إليها . ولكن يبدو أنه يوجد في الرواية شيء آخر إضافي : في سلسلة من التحويلات والتحريفات في مدى الصحراء، يُحفظ الحلم بالكويت والسفر إليها يحتفظ، كرمز، بحلم فلسطين . هكذا يصف، على سبيل المثال، الكتاب، بطله الذي يتامّل نهر شط العرب : « نهض، واستند إلى الأرض بكوعيه وعاد ينظر إلى النّهر الكبير كانّه لم يره قبل ذلك . إذن هذا هو شط العرب : نهرٌ كبير تسيرُ فيه البواخر محمّلة بالتمر والقشّ كانّه شارع في وسط البلد تسير فيه السيّارات . . هكذا صاح بإبنه، قيس، بسرعة حين ساله تلك الليلة : – ما هو شطّ العرب؟ » (ص ١٨) النهر الكبير الذي يصب فيه نهرا دجلة والفرات يحتوي إذن على ذاكرة الماضي في فلسطين . هذه هي ذاكرة المعلم سليم الذي علّم ابنه ما هو ذلك النهر ومات في فلسطين قبل الاحتلال . يحتوي هذا المدى بداخله على ذلك المدى وهذا الزمان يحتوي بداخله على ذلك الزمان .

وعلى السؤال نفسه، ما هو حلم البطل، أبو قيس، عن الكويت : « لا بدّ ان ثمّة أزقة وشوارع ورجالاً ونساءً وصغارًا يركضون بين الأشجار » . وبعدها « لا . . لا . . لا توجد اشجار هناك . . سعد، صديقه الذي هاجر إلى هناك واشتغل سوّاقًا وعاد باكياس من النقود قال إنه لا توجد هناك أية شجرة . . الأشجار موجودة في رأسك يا أبا قيس . . في رأسك

العجوز التعب يا أبا قيس . . عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتونًا وخيرًا كل ربيع . . ليس ثمة أشجار في الكويت » (ص ٢٢) . قصة السفر إلى الكويت تؤكد بكل يقين غربة الفلسطيني في الوطن العربي، والمشاهد التي أصبحت صحراوية أكثر وأكثر كلما ابتعد عن وطنه، وعدم كون الوحدة العربية بديلاً عن البيت . ولكن مع ذلك فهذه أيضًا قصة توسيع المدى . الواقع الذي يعيش فيه الأبطال مكوّن من حدود غير قابلة للعبور – بين مكان إقامة الأبطال وبين الكويت، بينهم وبين فلسطين . مبنى الحُمل في الرواية ومبنى وعي الأبطال يربط ويصل بين هذه المسافات ويبني انسيابًا وتدفُّقًا بين المناطق، هذا هو نفس الجريان الذي تخلقه كاميرا ميشيل خليفي في « عرس الجليل »، عندما تنتقل من القرية إلى كروم الزيتون ومن كروم الزيتون إلى الأفق . هذا هو التسلسل الذي تخلقه كتابة « آرابسك » التي تنتقل خلال الحمل ذهابًا وإيابًا بين نقاط في الزمان وفي المدى[٢٢] . في « درب التبانات » مثّلت القرية الصغيرة الوطن الكبير، وفي رواية « رجال في الشمس » المدى الكبير يمثل الوطن الصغير . على هذا النحو أو ذاك، الأرض المفقودة لم تتحوّل إلى ذاكرة بعيدة، وهي ما زالت موجودة في كل لحظة من الزمن وفي كل نقطة في المدى . بعث الحياة في مدى الماضي وتوسيعه في الحاضر هو العنصر الذي يربط اتجاهين للإبداع الفلسطيني : الإبداع خارج الوطن والذي يجسّد الفقدان بواسطة سرد متاعب الفلسطيني في أماكن منفاه وتصويره في صراعه من أجل البقاء – تذروه الرياح إلى كل الجهات، وذلك الإبداع في الوطن والذي يتمركز في القرية التي بقيت وإن كانت محتلّة وفي محاولات العودة إلى الحياة وكيل الصاع صاعين .

في جزء من الحالات يخلق الإبداع ماضيًا ليس هو إلا فردوسًا مفقودًا، متناسقًا، أصيلاً وكاملاً . وهو بذلك يتنازل عن موقف النقد بالنسبة لمرحلة ما قبل الاستعمار في المجتمع الفلسطيني (Said ، ١٩٩١) ويُموّه الفوارق بين حدث فقدان تاريخي معين (فقدان الوطن، القرية، المدينة التي احتلت وأُخذت) وبين فقدان وجودي (للبراءة الطبيعية التي سبقت الثقافة، ولانسجام الطفولة، أو للكمال الاتحادي للإنسان مع العالم ومع الغير)[٢٣] .

هذا الاتحاد هو أولاً وقبل كل شيء اتحاد الإنسان والقومية والأرض . وهو يظهر في الأوصاف التي تُشكّل فيها الأرض استعارة للإنسان والإنسان يُستعمل استعارة للأرض والاثنان موصوفان على أن الواحد منهما توسيع للآخر، هذا كجزء جوهري من ذاك[٢٤] .

في هذه الحالات، استعادة العصر الذهبي للقرية الزراعية هي استعادة للفترة التي سبقت الاحتلال، فترة البساطة والبراءة والصفاء والتمسّك القومي في آنٍ واحد . من يمسّ بهذا العصر، فإن العمل الإبداعي يدينه . وفعلاً، المختار الذي يتعاون مع السلطات الإسرائيلية في

فيلم « درب التبّانات » هو شخص فاسد، يزوّر في القضاء، يطلب الرشوة ويأخذها، ويستفيد من نِعَم القوة: بيته واسع وكبير، ابنه يركب سيارة (الوحيدة على ما يبدو في القرية) والاثنان يعودان ويتناقشان في الشؤون المالية. الإبن، يزرع الرعب في قلوب أبناء القرية، كما أنه مستهتر أخلاقيًا ويلاحق النساء، بالإضافة إلى أنه يعاقر الخمر (الأمر الذي يُعتبر جرمًا لا يغتفر في المجتمع القروي المسلم). من الجهة الأُخرى، يمثل الحدّاد ومعلم القرية الاتّحاد بين طبقة العمال والمثقفين الذي يتطابق مع إيديولوجيا الحزب الشيوعي التي كان سائدة في القرية العربية في الخمسينيات والستينيات. كلاهما يعيشان في كينونة القرية الزراعية: البيوت صغيرة ومتواضعة ووسيلة تنقلهما هي الحمار والقدمان. وهما يمثّلان حياة الصفاء والعدل، في وتيرة طبيعة القرية الزراعية، كما أنهما يكافحان من اجلهما بحكم كونهما نشيطين سياسيين في خلية سرّية تقاوم السلطة الإسرائيلية. مصادر الإيحاء عندهما هي الحزب الشيوعي من جهة أولى والإيديولوجيا القومية من جهة ثانية التي غذّتها شخصية عبد الناصر، التي تظهر صورته في عدة مشاهد في الفيلم.

الكفاح القومي، والحياة في الطبيعة، على الأرض، والنقاء الأخلاقي ينسجمون هنا سويّةً، وعلى الرغم من ذلك، فالمجال لتوحيد طبقات المجتمع المختلفة ليس مغلقًا، والدليل على ذلك أن الحدّاد هو ابن أخت المختار، وإبنة المختار تتمرّد على السلطات الإسرائيلية عندما تزيّف تصاريح عمل للعمال العرب وفي نهاية الفيلم هو نفسه – المختار – « يتوب » أو على الاقل لا يحرق جميع الجسور بينه وبين أبناء شعبه – فهو يقتنع بأنّ الحدّاد ليس مذنبًا في موت ابنه ويخلّصه من اعتقال الحاكم العسكري له. « توبته » تدمجه في الانسجام بين الإنسان والأرض والقومية الذي أساء إليهم، ومع ذلك فإن هذه العودة تعكس سياسة الحزب الشيوعي التي لم تصل في أية حال من الأحوال إلى القطيعة التامة بينه وبين الأجزاء المنبوذة من المجتمع، وفي نهاية المطاف ائتلف الحزب معها في إطار « الجبهة الديمقراطية للسلام والمساواة ».

إنسجام الإنسان والأرض والقومية هو حجر الزاوية في قصص كثيرة. وكما في فيلم « درب التبّانات » يتم تأكيد هذا الانسجام بواسطة القوى التي تناهضه: الاحتلال، الجشع، والانغماس في الحياة الشخصية. في قصة « الزيارة » (رياض بيدس، (١٩٨٦)) الانغماس في الحياة الشخصية وتجميع الأملاك يسدّان الطريق القومي والذكريات عن الأماكن التي ضاعت. وفي « المهاجر » (شكيب جهشان (١٩٩٧)) يحاول العريس الجشع أن يُقنع والده بأن يترك أرضه وأن يُسافر إلى أمريكا، إلا أن الأب يرفض. فهو المحافظ على الجذوة القومية التي تتمثل في تراث الماضي الزراعي. وحدة الماضي هي ليست فقط وحدة الإنسان

مع الأرض والقومية بل هي أيضاً وحدة الإنسان مع غيره ومع نفسه، وهاتان غير مفصولتين عن الأرض والقومية. هذه هي علاقة الحب بين الأخ وأخته (الذي خبا في «الزيارة»، لأن الأخ يرفض تذكّر ماضيهما المشترك، قبل الإحتلال) هذا هو حب الأم لولدها (الذي انفصل عنها، مع الاحتلال، في قصة «أم الروبابيكيا»، إميل حبيبي، (١٩٦٨)، ١٩٨٨)، أو حب الأم لابنتها (في قصة سميرة عزام، «عام آخر»، والتي تختتمها بالكلمات التالية على لسان الأم: «.. وإذا عاجلتني رحمة الله.. فلن أموت إلاّ بحسرتين، حسرة بلدي، وحسرة ماري (إبنتها)). في قصة إميل حبيبي «وأخيراً... نوّر اللوز» ((١٩٦٨) ١٩٨٨) نسي البطل حبيبته، وهويته، وانتماءه القومي وماضيه. وهو يعيش تحت الحكم الإسرائيلي ويتعاون معه، ومع فتح الحدود في سنة ١٩٦٧ وفي أعقاب اللقاء المتجدد مع أجزاء الشعب والأرض التي فصل عنها الفلسطينيون في إسرائيل في سنة ١٩٤٨، يتذكّر بأن الشخص الذي وعد حبيبته بالعودة واللقاء معها في الربيع وكدليل على ذلك أعطاها غصن لوز، ما هو إلا هو نفسه. توحيد شطري الشعب وشطري الأرض، توحيد الأحبة وتوحيد الإنسان مع ماضيه وذكرياته وهويته الشخصية والقومية، كل هذا هو جزء من مُجمل انسجام واحد يعود إلى عالم الماضي، إلى عالم ما قبل النكبة، الانهيار، الفراق[١٠].

في هذا العالم سيطرت الرجولة ومن هنا اعتُبر التنازل عن الكفاح القومي وعن الارتباط بالأرض تنازلاً عن السيطرة الرجولية، الأبوية. في «عائد إلى حيفا» عندما يفقد البطل بيته مع احتلال اليهود لحيفا، في سنة ١٩٤٨، يفقد في الوقت نفسه وطنه ومدينته وهذا متصل بتفتّت العائلة – بفقدان الإبن، الذي نُسي في البيت في حيفا، ساعة الهجيج. عندما يعود الأب وزوجته إلى حيفا، لزيارتها، بعد عام ١٩٦٧ ويحاولان استعادة ابنهما، يتضح لهما أن الابن المفقود لن يعود أبداً إلى حضن عائلته، فهو يفضّل أن يبقى مع العائلة الإسرائيلية التي تبنّته. عمليًا فقد الأب ابنيه الاثنين. إبنه الاول نُسي في حيفا وإبنه الثاني قرر أن يتجنّد مع المقاتلين ضد الحكم الإسرائيلي، والأب هدّده بأنه لن يكون والده إذا فعل ذلك. في نهاية القصة يُغيّر الأب رأيه وبذلك يسترجع قوته الأبوية على الأقل بالنسبة لابنه الثاني. العائلة، والقومية، والوطن، والأرض يرتبطون هنا، إذن، بحكم السلطة الأبوية. وفقدان هذه أو ترميمها هو فقدان للأبوة أو ترميم لها. وبالفعل، فإن المختار الفاسد في «درب التبانات» الذي أهمل أبناء بلدته وتنكّر لأرضه، فقد قوة سيطرته على أولاده. البنت تعمل ضده، عن طريق تزييف تصاريح العمل، والإبن يستغله ليحصل منه على الأموال، وبين الاثنين يحول العداء والاغتراب.

المبدأ نفسه يسيطر أيضاً على قصة حنا إبراهيم «ليلة العيد» (١٩٧٠) . الرجل الذي فقد شرفه، ورزقه، وعائلته، التي لا تعترف به، يُستدعى لتوزيع مناشير ضد السلطات الإسرائيلية وبهذا العمل يجدّد العلاقة مع صهره الذي يعترف به الآن كابن لعائلته . إذن، أعاد العمل الوطني إليه شرفه كرجل، كإبن للعائلة وكمواطن قومي . كذلك، الرجل الذي فقد أرضه في سنة ١٩٤٨ في قصة سميرة عزام «لأنه يحبُّهم» (Azzam ، ١٩٨٢) ينكّل بزوجته وفي نهاية المطاف يقتلها . في «رجال في الشمس»، قدرة الرجل على المحافظة على عائلته وقوميته مرهونة بفحولته . أبو خيزران، قائد شاحنة صهريج الماء، فقد قدرته الجنسية، بفقده وطنه، وأصبح عنيناً . وكبديل للوطن وللرجولة يحلم بتحقيق الأرباح والأموال . وكما في الحالات الأخرى، فالبرجوازية والمال والخمول والفساد، هم البديل للعالم المتجانس الذي فيه يسيطر الرجل على العائلة الموحدة، وعلى القرية، ببساتينها وزيتونها، وعلى الوطن باكمله .

باحثون مثل خالدي ومنّاع يتحدثون عن انفصام الإخلاص الذي ساد المجتمع الفلسطيني في الماضي ولكن، إلى حد ما، اليوم أيضاً، بين الإنتماء القومي والعائلي والحمائلي والإنتماء إلى القرية أو العروبة . في المقابلات التي أجرتها أميرة حبيبي مع لاجئي ١٩٤٨ يعود ويطرح التفسير للنزوح الجماعي وهو الإشاعات التي انتشرت والقائلة بأن اليهود ينتهكون شرف النساء العربيات (بلاص، ١٩٧٨) . ضرورة المحافظة على سلامة العائلة وشرفها تغلب في هذه الحالات على فريضة التمسّك بالأرض والوطن . هكذا تنعكس الأمور في قصة رشاد أبو شاور «أشياء فلسطينية»، هناك تقول المرأة : «نحن مجانين، كان يجب ألاّ نهرب . . .» . فيرد عليها محادثها الشيخ : «العرض غالٍ يا امرأة . أنترك بناتنا لليهود؟ لقد ذبحوا شباب غزّة وهتكوا الاعراض . . » ولكن المرأة تجيب بحدّة : «هذا أفضل من الغُربة . . .» . السينما والادب يندمان على هذه الإهانة و« يصححان » الشرخ بين الأرض والأمة والعائلة ويخلقان بينها وحدة منسجمة يسيطر عليها الرجل . المخلص للأرض والقومية مثلما محمود في «درب التبّانات»، هو مخلص كذلك للزوجة وللعائلة . أمّا من خان قوميته مثل المختار وابنه فهو يدنّس أيضاً سلامة العائلة وعرضها بكل خيانة تصادفه .

إحياء القرية العربية وأراضيها كواقع كامل ومتجانس، ينبع مباشرة من فقدانهما، إن كان بالنسبة للأجئين وكذلك بالنسبة للفلسطينيين الذين بقوا في إسرائيل . مصادرة الأراضي المكثّفة في إسرائيل، في الخمسينيات والستينيات، بالإضافة إلى عمليات أُخرى، حوّلت المواطنين العرب من مجتمع زراعي إلى مجتمع عمال «سود» وحوّل القرية العربية من قرية زراعية منتجة إلى «مدينة مبيت» للعمال الذين يغادرونها في الصباح إلى العمل في مدن

إسرائيل. صحيح أن عمليات التحديث والتمدُّن ساهمت في ذلك أيضاً، إلا أنها لم تعد كونها إضافة إلى ضياع الأرض. قصص هذه المرحلة تصوِّر هذا الضياع على انه صدمة تماثل في وزنها صدمة ١٩٤٨، هذه الحقيقة تفسِّر لماذا كلما تعمّقت في المجتمع الفلسطيني عمليات التمدُّن والانسلاخ عن الأرض كلما أصبح للصلة مع الأرض أهمية مضاعفة (١٩٩٣، Kimmerling & Migdal) وانتقل الإهتمام من الأرض كمصدر معيشة إلى الأرض كمصدر للتعاطف الشعوري (١٩٩٣، Elad). وقد عزّز الاحتلال الإسرائيلي هذا التعاطف كما يعرِّف ذلك إيليا سليمان: «من السهل تنمية العلاقة مع ما ضاع» (ص٩٧، ٢٠٠٠ (١٩٩٩)، Bourlond). أو كما يصف شفيق الحوت (١٩٩٨، Al-Hout) بشكل عام العلاقة مع المكان الذي هُجر: «قبل أن نترك المدينة كنت موضوعيًا بالنسبة إليها، كانت هذه مدينتي، ولكن منذ غادرنا يافا منذ ذلك الوقت ملأت يافا ذاكرتي ووعيي» (ص ٢٤).

صورة الذاكرة هذه تميل إذن إلى أن تكون متجانسة وموحدة، كما يُعرِّف ذلك إيليا سليمان: «لسوء الحظ يعتقد كثير من الناس أن فترة بناء الأمة التي نمرُّ بها في الوقت الحاضر تتطلب قصة عمودية، صوتًا واحداً» (ص٩٨، ٢٠٠٠ (١٩٩٩)، Bourlond) أو كما يصف ذلك يزيد صايغ: «القصص الفردية لوالدي، ووالدته، والعائلة، وإخوته والاقتلاع الجماعي من ٤٧ وحتى ٤٩، كل هذا تمحور كما يبدو لي دائمًا كحدث واحد أخذت منه تفاصيل ومبنى نسيج أكثر غنى» (١٩٩٨، Sayigh)[٢٦]. وبحسبه، يجب الا نفصل سنة ١٩٤٨ عمّا سبقها وعما تبعها، يجب الا نفهم تلك الاحداث بأنها فقط خيانة الزعماء أو ما فعله الصهاينة أو البريطانيون، لكي نفهم التاريخ بكامله يجب ان نفهم مواقف وتوجهات مختلفة، بالإضافة إلى الموقف القومي السائد وأن نعترف بعمليات مختلفة على أنها حداثة مقابل تقاليد، وزراعة مقابل تصنيع[٢٧].

عدد من الأفلام والقصص الفلسطينية التي تصف مثالية القرية المفقودة تقوم بتحطيم هذه القصة وخلق كينونة متعددة الألوان، مزدوجة، بلغة بابا الذي يحاول تحطيم مجموعات وإسماع أصوات غير متجانسة وفتح حدود قومية وطبقية وجندرية (١٩٩٠، Bhabha). في هذه الحالات يتحطّم الماضي المنسجم الموحّد بواسطة تدفّق غير محدود، عديم التجانس، متعدد الأوجه، هذه المزايا عرّفتها باحثات نسويّات على أنها جزء من الثورة على اللّغة الرمزية، الرجولية التي تتموضع مصادرها في مرحلة الطفولة البعيدة، مرحلة الخيال. بالنسبة إليهن مرحلة الخيال هذه لا تتميز فقط بالوحدة المتجانسة، بل أيضاً بتحطيم الحدود (١٩٩٧، Hoffman)، وتحطيم اللغة الرجولية (١٩٧٤، Kristeva)

وخلق تنويع، ومسافات وتناقضات (سيكسو)[١٨]، هذه الاعمال تحطم القصة العمودية وتُطلق تشكيلة من الاصوات التي لا تُسكنها وحدة قومية واحدة.

مثل هذا التفكيك للوحدة القومية يمكن أن تجده في أفلام ميشيل خليفي التي تدفع بالرجال المحافظين على النظام الابوي (البطريركي) القديم إلى الهامش وتخلق عالمًا آخر، لا حدود له، فيه تعمل النساء بشكل مستقل وفيه يشترك الآخرون أيضًا (مثل الإسرائيلية التي خلعت بزتها العسكرية في « عرس الجليل ») وفيه تظهر الفروق بين الجنسين والفوارق الطبقية والقومية، ولكن، تفتح بينهما الحدود أيضًا"[١٩]. في فيلم « درب التبانات » الوحدة تتزعزع عندما تنفصل بعض النساء من أدوارهن النمطية، ويعملن باسم إيديولوجيا شخصية (مثل حبيبة الحداد، التي تعلّم تلاميذها أغنية عن السلام) أو يتمرّدن على السلطة الأبوية (مثل بنت المختار التي تتمرد على سلطة والدها بتزييفها تصاريح العمل) أو بائعة الدجاج التي ترفض تنفيذ أوامر المختار وإحضار البضائع لزوجته بدون مقابل.

افلام أخرى تحطّم الوحدة القومية عندما تدمج في القصة القومية مضامين أخرى وزوايا رؤيا أخرى: يرسم فيلم محمد بكري « ١٩٤٨ »، صورة لماضٍ متعدد الالوان والاصوات بواسطة مجموعة من الشهادات التي أخذت من أبناء قرى مختلفة، وقوميات مختلفة (يهودية وعربية) وطبقات مختلفة تتحدث من زوايا مختلفة عن الحدث نفسه سنة ١٩٤٨. الزوايا المختلفة هي أيضًا زوايا الأشخاص الذين عايشوا الأحداث وكذلك زوايا المؤرخين الذين يحاولون فهمها، أو المبدعين الذين يصفونها (محمد علي طه، إميل حبيبي)، كذلك زاوية الماضي الذي حدثت فيه الأمور – وهذه الزاوية معزّزة بواسطة صور ارشيف – وكذلك زاوية الحاضر التي تُسرد منها وهي تجسّد بواسطة صور القرى المهدّمة[٢٠].

ولكن، بشكل عام، في جزء كبير من الاعمال، فإنّ الذاكرة المصدومة التي تضم معًا النكبة والكينونة التي سبقتها، هي التي تسيء إلى هذيان الانسجام المفقود. كذا في « درب التبانات »، هذا الانسجام يتحطّم في حين تُطرح في صميم قلبها المجزرة، والطرد في الحرب – ما يُعاد إلى الحياة في الحاضر ليس الماضي الوادع الذي سبق النكبة فحسب، بل النكبة التي حلّت بهذا الماضي.

صحيح أن الحياة في القرية تستعيد انسجامًا زراعيًا من الماضي البعيد، هذا الانسجام الذي لم يقدر عليه حتى الفساد والإحتلال، إلا أن الشخصين اللذين بقيا، مصابين نفسيًا، حميلة وميروك، لا يعيشان في الحقيقة داخل هذا الانسجام لان ذكريات المجزرة التي قُتل فيها والداهما في سنة ١٩٤٨ وفي سنة ١٩٥٦ تعود وتزعجهما بواسطة استرجاعات

سينمائية (فلاش باك) وتُعيدهما من المثالية إلى الصدمة (Trauma) . الزمن المثالي هو كما قلنا، زمن يومي، تحوّلَ الماضي بواسطته إلى حاضر ثابت، آمن ودائم . الإسترجاعات السينمائية للمجزرة تسترجع مواقف المجزرة ومن خلالها يسترجع الفيلم، نظريًا، حروب الماضي التي حطّمت هذه المثالية . وبهذا تحول الإسترجاعات هذه الحروب إلى جزء من الحاضر. لا يستطيع (مبروك) و(جميلة) أداء وظيفتهما في الحاضر لان الماضي الفظيع الذي عايشوه ما زال يعيش في وعيهما وكانما يحدث الآن لا كانما تحول إلى ذكرى – إلى ماضٍ.

في بعض الحالات لا تقطع الصدمةُ المثالية فحسب بل تندمج بها حتى لا يعود الفصل بينهما ممكنًا – اسم الفيلم : « درب التبّانات »، هو الإسم الذي أعطي في القرى العربية للدرب (الطريق) الذي كانوا ينقلون عبره التبن من الحقول إلى المخازن، وهذا الدرب هو رمز الكينونة القروية الرابضة فوق أرضها . لكن في هذا الدرب يُشاهد (مبروك) في طفولته بواسطة استرجاع (فلاش باك) للذاكرة وهو يبتعد عن والديه المذبوحين . المجزرة لم تقطع هنا السكينة بل هي موجودة في صميمها . هذا هو مكان الموت في قصة « تلك القرية . . ذلك الصباح » (أكرم هنية، (١٩٧٩) ١٩٨٩) التي تتحدث عن ميت تقلق الجرافات الإسرائيلية راحته في قبره لانهم يقومون بهدم المقبرة التي يُدفن فيها بهدف إقامة مستوطنة على أرضها . ينظر الميت الذي يخرج من قبره إلى قريته فيبدو له ان شيئًا لم يتغيّر منذ وفاته : الأولاد موجودون في المدرسة، الرجال في العمل والميت « تطلّع نحو الشرق فرأى بيوت قريته ترقُد في وداعة على سفح الجبل » إلا ان ما يبدو كسكينة يبدو أيضًا كصمت القبور : « ثمّة هدوء وصمت أشبه بصمت المقابر كان يُسيطر على البيوت المتناثرة بغير نظام . . » وفعلاً فهو لا يجد بين البيوت بيت ابنه الذي هدمه الجيش الإسرائيلي . القرية غارقة هنا، إذن، في تلك السكينة المثالية التي سادتها في الماضي البعيد، قبل الموت، إلا ان الدمار والموت مغروسين في قلب هذه السكينة وهما يعيدان الميت إلى ذكريات الدمار من الماضي البعيد – من حرب ١٩٤٨ [٢١].

في « تلك القرية . . . ذلك اليوم » مثلما في « درب التبّانات » وفي قصص كثيرة، البيت هو المفترق حيث « يقطن معًا » الوجود المثالي وحطامه . البيت في هذه الأفلام والقصص هو مكان خصوصي وقومي–عام في آنٍ واحد . من فقد بيته، كما في « عائد إلى حيفا »، فقد وطنه وفقد عائلته في آن واحد، ومن يعيش في بيت غريب كما في « الزيارة » يعاقب لانه خان ذكرى مدينته، وبيته ووطنه، المدينة والبيت والوطن ما قبل ١٩٤٨ . في الإطار العام للاعمال التي تحوّل ما هو مفقود (الماضي المثالي ولكن حطامه أيضًا) إلى ما هو موجود

(وهو يعود وتدبُّ فيه الحياة في الحاضر) يُشكّل البيت المفترق الرمزي للماضي والحاضر، للمثالية والصدمة، للعائلة وللأمة. « ليس البيت هو الذي هُدم »، قال احد سكان بيت جالا الذي هدم بيته صاروخ إسرائيلي، في مقابلة تلفزيونية، « بل التاريخ كله ». في المجتمع الذي سُلبت منه الرموز القومية يمثّل البيت، كما القرية، رمزًا يدمج بداخله الخصوصي والقومي اللذين يُنقلان كجسم واحد من الماضي إلى الحاضر.

للبيت الخصوصي في « درب التبّانات » أهمية مضاعفة لان البيت العام، بيت المختار، هو مكان الفساد والدنس. البيت الخصوصي هو الذي يحافظ على التقاليد العائلية والقومية، الخصوصية والعامة، وهو الذي يمثل وحدة الماضي المنسجمة، إلا ان هذا البيت يُنتهك مرارًا وتكرارًا باشكال وصور مختلفة، كلها أصداء للاقتحام الاول: خراب البيت الأوّل.

حدّاد القرية، محمود (الممثل محمد بكري) هو الذي يكافح في الفيلم، كما قلنا، من اجل القيم القومية والشخصية المندمجة ببعضها البعض وتُكوّن معًا كمالاً إيديولوجيًا واحدًا. وهو يخطّط لاعمال مقاومة ضد الحكم العسكري الإسرائيلي كما يخطط لزواجه من خطيبته، التي يقيم معها علاقات حب واحترام. ليس من قبيل الصدفة، إذن، انه مشغول في صنع باب لبيت والد الحبيبة وليس صدفة أيضًا انه يعطي (مبروك) مفتاحًا لكي يحافظ على بيته. الباب والمفتاح يُستخدمان هنا طوال الفيلم كدرع أمام من يهدّدون باقتحام البيت، القومية، العائلة من الخارج. إلا ان المفتاح والباب لا يصدّان المقتحمين لا في هذه الحالة ولا في حالات أخرى. الإسرائيليون يقتحمون بيت معلم القرية ويدمّرون كل ما بداخله، إبن المختار وصاحبه يقتحمان بيت مبروك لكي يستعملاه مكانًا للممارسة الجنسية. يقتحم ابن المختار بيت محمود ويُحاول ان يحرقه وبذلك يستعيد عملية التدمير الإسرائيلية في بيت المعلم، وبعد ان يُقتَل ابن المختار في شجار مع محمود يقتحم رجال القرية بيت حبيبة محمود حيث كان يختبئ لكي يثاروا للقتيل. في هذه المرحلة ينتقل الفيلم من الحاضر إلى الماضي: يهرب محمود من القرية إلى خرائب قرية مهدّمة حيث يقوم بتنظيف قبر مُهدّم وهكذا تظهر القرية المهدّمة من سنة ١٩٤٨ وكانّها المصدر الأول لكل الاقتحامات الأخرى، مثلما بدا المفتاح الذي أعطي لمبروك نسخة عن كل مفاتيح البيوت التي اخذها اللاجئون الفلسطينيون معهم إلى الشتات. هذه استعادات وأصداء لشيء ما لا يمكن وصفه كما حدث في لحظة حدوثه. (مبروك) يستعيد هذا الحدث بواسطة استرجاعات متقطّعة والفيلم يستعيدها بواسطة الإزاحة، الخطل الاداتي (Parapraxis)، بوضعه إياه في مكان وزمان مغايرين.

اقتحام البيوت هو الذي يخلق في الفيلم الشعور بالمنفى في قلب القرية الرابضة على

أرضها. البيت والقرية والوطن يتحولون هنا من شيء ما معروف ومحبوب إلى شيء يثير الرعب، هكذا وُصِفت حيفا في رواية «عائد إلى حيفا»، عند الطرد – كعالم متوحش، كغابة، كمكان فيه طوفان وحرائق[٢٢]. الشعور بالمنفى في صميم قلب الماضي المثالي تكوّن في الفيلم بسبب تقسيم المدى فيه. التقسيم المنظَّم الذي يهدئ المدى مكون بشكل عام من ثلاث مناطق: الدائرة البيتية الخصوصية المحميّة، الدائرة العامة السائدة والتي تملي الحياة الخصوصية والعامة، والدائرة الخارجية والتي يمكن أن تكون غريبة ومفزعة ولكن، فاتنة وجذابة أيضاً. المنطقتان، الخصوصية والعامة، تنقسمان في القرية التي في «درب التبانات» بين بيوت المواطنين وبيت المختار وساحة القرية. التقسيم هنا مشوّش لأن البيوت الخصوصية لا تحمي المواطنين، وبيت المختار الذي يُفترض أن يمثّل المصلحة العامة يُدار بطريق الفساد ويديره الإسرائيليون، أما ساحة القرية، مكان اللقاءات العامة، فيحتلها الإسرائيليون، الذين يجمعون فيها السكان ويحققون معهم حول تصاريح العمل المزيّفة التي انتشر استعمالها. بهذه الطريقة، تتسلّل الغُربة والتهديد الخارجي إلى قلب القرية ويحوّلانها إلى منفى، منفى من البيت، منفى من المدى المحميّ. خرج الفيلم، ظاهريًا، ليبعث وداعة الماضي في الحاضر – إلا أن التعامل مع هذه الأيام ما هو إلا تعامل ما بعد الإنهيار، ما بعد الفصل والتفريق، ما بعد الصدمة.

الماضي المستعاد مرارًا وتكرارًا بوقف «ساعة التسلسل الزمني» (Langer ،١٩٩١)، يُسيطر على الحاضر ويحل محله. «هذا الحاضر هو حاضر موقت، مزيف»، يقول بشّار إبراهيم (بشار إبراهيم، ٢٠٠٢)، وهمٌ فقط. إنه حاضر عديم الهوية. الفلسطينيون المقاتلون هم تعبير عن الرفض لهذا الحاضر. ومثلها أقوال شفيق الحوت: «أنا من يافا ونصيبي هو أن أكون مهجرًا من المدينة في ٢٤ نيسان ١٩٤٨ وأن أضيّع بقية حياتي مكافحًا من أجل حقي في أن أعود، أعود إلى هناك كمواطن حر» (Al-Hout ،١٩٩٨). سنة ١٩٤٨ لا تظهر هنا كسنة في الماضي بل كسنة في حاضر مستمر يملي العمل في المستقبل، عملاً يتلخص في الصراع من أجل إعادة الماضي إلى ما كان عليه.

تُبرز أعمال أدبية وسينمائية كثيرة تجاهُل الحاضر وذلك باستبداله، كما سبق وقلنا، بالماضي أو بتجاوزه. في قصة إميل حبيبي «أم الروبابيكيا»[٢٣] مثلا يتوقف الزمن في سنة ١٩٤٨ زمن التهجير عندما فصلت «أم الروبابيكيا» عن زوجها وأولادها، وفي١٩٦٧، أي السنة التي عاد فيها الأبناء وهم موجودون في السجن الإسرائيلي ويُعتبرون مثالاً لمن يواصل الكفاح من أجل وطنه – من أجل المستقبل. في «الزيارة» يمر الحاضر دون أي ذكر: «استغرقت في التفكير في السنين الطويلة التي قضتها مع عائلتها – مع زوجها المتوفي

وأولادها الذين تزوّجوا وابتعدوا». ما بقي منه هو لحظة ضياع البيت في حيفا ولحظة العودة إليه في الذاكرة. بما ان الامر كذلك، بما ان الحاضر غير موجود عمليًا، يستطيع بطل رواية «عائد إلى حيفا» العودة في سنة ١٩٦٧ إلى بيته الذي احتُل في سنة ١٩٤٨ وأن يجد أن شيئًا لم يتغيّر فيه: الشارع، البيت، الدار، الكراسي، وحتى الريشات التي في الجرّة بقيت كما تُركت عند الهروب. بما ان الحاضر لا يُحسب، بإمكان الكتب والافلام ان تدمغه بأوصاف كينونة الماضي، وأن تحوّله إلى زمن ماض.

التاريخ الفلسطيني مقطوع إذن بين استعادات الماضي. هذا هو تاريخ صدمة، تاريخ حدث لا يمكن استيعابه في الوعي ولذلك يصعب تنظيمه وفق تسلسل زمني للاحداث، أو وفق سبب ونتيجة عقلانيتين[٢١]. ومع ذلك فان الادب والسينما الفلسطينيين لا يرضخان للصدمة وهما يحاولان «معالجة الحداد» وبناء رواية تقود إلى الأمام، إلى المستقبل.

في السنوات التي وطدت منظمة التحرير الفلسطينية نفسها، تحت سيادة «فتح» كقيادة للفلسطينيين، أخلت صورة اللاجئ المضطهد، التي سادت في المجتمع الفلسطيني في سنوات سابقة، المكان لصورة الفدائي المقاتل (Kimmerling & Migdal، ١٩٩٣) من قصة المعاناة والضائقة تطوّرت قصة الصراع الذي فيه تم التأكيد على المستقبل، كما يعرّف ذلك محمود درويش: «.. فلنا ما ليس يُرضيكم: لنا المستقبلُ ولنا في أرضنا ما نعملُ..» كان هدف الانتفاضتين تحقيق هذا المستقبل وهدف الادب والسينما تصويره وربطه بالحاضر والماضي كما يوضح ذلك بشار إبراهيم (٢٠٠٠): «السينما هي وسيلة لوصف وضع الشعب الفلسطيني وتحليله. تفسير الماضي والتبشير بمستقبل مرغوب فيه أكثر، وقيادة النضال ونشر القضية الفلسطينية في العالم». إنه يتحدث عن وظيفة السينما في المحافظة على الماضي – الفولكلور والثقافة الفلسطينيين، في وصف الحاضر – عرض ما يحدث «في الوطن المحتل» والتوجيه للمستقبل – «لمسح عار العدو الصهيوني».

أعمال كثيرة تعبّر عن هذه المهمّات وهي تستبدل – في مجرى الأحداث – التمسك بالماضي بعمليات من أجل المستقبل. كما يصرّح بذلك بطل «عائد إلى حيفا»: «لقد أخطأنا حين اعتبرنا ان الوطن هو الماضي فقط، اما خالد فالوطن عنده هو المستقبل، وهكذا كان الإفتراق، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح». في «سراج لم ينطفئ» (جمال بتورة، ١٩٩٧(١٩٩٠))، يبكي الشيوخ على التقاليد التي فُقدت، ولكنهم يتواسون عن هذه الخسارة بعزّة الشباب الذين يقاتلون من أجل إعادتها. في «الصبار» (سحر خليفة، ١٩٧٨(١٩٧٦)) خيار الصراع هو المخرج من الانغماس في ضائقة الإحتلال

اليومية وفي «درب التبانات» الدمج بين القومية وإيديولوجية الحزب الشيوعي بشق الطريق البديل لطريق الزعامة الفاسدة التي تحفظ المبنى الاجتماعي القديم للحمولة.

يعرض فيلم «درب التبانات» صورة المستقبل بطرق أقل مباشرة، وأكثر تعقيداً. السنوات ١٩٤٨ و١٩٥٦ هي زمن الذكريات الكابوسية لـ(مبروك) و(جميلة). سنة ١٩٦٤، السنة التي تجري فيها أحداث الفيلم، هي سنة الماضي التي تحتفظ كما قلنا، حسب أقوال علي نصار، بالماضي البعيد قبل ١٩٤٨ ولكنها في الوقت نفسه تحتفظ كذلك بالماضي القريب – فهي السنة الأخيرة من عمر الحكم العسكري المفروض على العرب في إسرائيل. ومع ذلك هي أيضاً سنة المستقبل: السنة التي أُقيمت فيها حركة «فتح».

وبهذا، فإن الماضي ليس فقط ماضياً، يعود ويستعاد في الحاضر، بل هو أيضاً مفترق طرق يربط بين الماضي والمستقبل. مثل هذا المفترق يتكوّن في الفيلم بواسطة ألوان متشابهة، صفراء بنّية تلون ذكريات المجزرة، وألعاب الأولاد في القرية والمظاهرة الهذيانيّة التي يقودها مبروك ضد الحاكم العسكري. الألوان تمتصّ آمال المستقبل من داخل ذكريات الماضي وتحوّل الزمنين إلى مفترق واحد.

في كثير من الحالات، تصحيح الماضي مع النظر إلى المستقبل يحدث بواسطة «استبدال» قصة الموت بقصة الحياة، قصة المجزرة بقصة ولادة، على سبيل المثال، في قصة «بشير مسلم الحبيبي»، (سلمان ناطور، ١٩٩٧)، تلد البطلة ولداً وقت الهرب والقاص يلخّص ذلك بقوله: «ولمّا تنفس المولود الهواء وصرخ الصرخة الأولى، كانت المدينة الحالمة، النابضة، المشرقة، القاتلة، هادئة تماماً تذرف الدموع وتُنجب الأطفال في لحظة الإشراف على الموت..» (ص ١٣٨). كذلك الإبن في قصة غسان كنفاني «الأفق وراء البوّابة» (١٩٩٧ (١٩٥٨))، يصحح الموت ويستبدله بالحياة في الوقت الذي يكشف فيه لأمه حقيقة موت بنتها وقت الهروب، في سنة ١٩٤٨. في «سيرة فرهود» (عصام خوري، ١٩٩٧ (١٩٧٧)) كل من يسقط في سلسلة حوادث الحرب والمجزرة يسمى فرهود، على اسم القتيل الاول. مع كل قتيل يُبعث فرهود إلى الحياة ويسقط ثانية وفي الوقت الذي تخرج فيه القرية متمرّدةً، في نهاية القصة، يقول القاصّ: «.. ليت أبي يحيا ليرى كم كبُر فرهود..» (ص ٨٠). بالطريقة نفسها يُعرض في التلفزيون الفلسطيني قبر عز الدين القسام: «في تموز ٧٨ أرسلت السلطات الإسرائيلية جرّافات لهدم المقبرة وإقامة حديقة عامّة مكانها... لكن لعظام القسام توجد جذور في الأرض وهو حي في قلوب الملايين ومع كل ولد فلسطيني يولد القسّام من جديد». ذكرى القتل في الماضي كصدمة مستمرة، تُستعاد على هذا النحو مراراً وتكراراً ولكنها «تُصحح» أيضاً مع نظرة إلى المستقبل، عندما

يُبعث من في القبور.

الماضي «يصحّح» عندما يتم توسيعه ليمتد، كما ذكرنا، على كامل مساحة البلاد ويتمدّد على فترات زمنية مطوّلة. هكذا «تسيطر» الأفلام من جديد على المدى الذي ضاق وتقلّص مع الإحتلال والحكم الإسرائيلي. في فيلم إيليا سليمان، «سجل اختفاء» (١٩٩٦)، السيطرة على المدى الذي سلب من الفلسطيني هي سيطرة متجددة على الهوية التي سُلبت منه[٢٢]: في مشهدين عبثيين يفقد المخرج / الممثل مداه وصوته ونظرته. في أحدهما يطلب منه التحدُّث إلى الجمهور عن فيلمه ولا يُفلح في القيام بذلك لان الميكروفون يتعطّل. وفي الثاني يقتحم جنود بيته ويقومون بتفتيشه بوتيرة «تشابلينية» مجنونة على نغمات موسيقى صاخبة مع تجاهل مطلق له نفسه. فهو كأنما غير موجود: لا يتكلم، لا يرى، لا يتحرك. في مشهد لا يقل عبثيّة تعيد إليه صديقته الصوت، والنظرة والحركة والمدى عندما تستعمل جهاز اتصال ضيّعه الجنود الإسرائيليون لكي ترسل لهم الاوامر وترسلهم ذهابًا وإيابًا في شوارع مدينة القدس، وهي تقوم بمراقبتهم من نافذتها. ينتهي المشهد عندما تنشد الفتاة النشيد الوطني الإسرائيلي على خلفية رقصة فرقة فلسطينية. وهكذا تستخدم صوتها لكي تثير السخرية من «هتكفا» الإسرائيلية ولكن أيضاً من أجل الدمج بين الثقافات وبناء مستقبل جديد في ظروف جديدة: الشرط الذي يُعاد به إلى الفلسطيني الصوت والنظرة والحركة والمدى - كل مركبات الهوية والبيئة التي سُلبت منه.

صورة المستقبل مرتبطة بصورة الماضي وتنبع منه. الاعمال التي بلورت ماضيًا متجانسًا، موحّدًا، تستعمله من أجل رسم مستقبل منسجم فيه الطبقة، والجندر، والعائلة تُحتوى تحت لواء قيم الأمة. «درب التبانات» يمكن أن يكون نموذجًا لاعمال تؤسس صورة المستقبل على انسجام الماضي وتفكيكه، على المثالية وتحطيمها.

الأحداث الرئيسية في الفيلم هي أحداث ميلودرامية (مفجعة) «واقعية اشتراكيّة» مبنيّة، كما قلنا، وفق النهج الذي ساد الادب الفلسطيني في سنوات الخمسين (١٩٩٣، Khater). تتلخّص قصة الفيلم في الصراع الذي يدور بين محمود «الشخص الطيب» وبين الشخص الشرير (المختار وكذلك ابنه) وتنتهي بانتصار الخير على الشر: محمود الذي هرب خوفًا من انتقام أهل البلد بعد أن قتل ابن المختار في شجار معه، يعود إلى بيت المختار ويحدثه كيف قتل ابنه بسكينه هو. المختار يصدّقه. الحل لهذا الصراع الشخصي على خطيئة محمود التي أرادها ابن المختار لنفسه يقود إلى حل الصراع القومي: المختار يتّهم ابنه الميّت بتزييف تصاريح العمل لأهل البلد وبذلك يتسبّب في تبرئة ساحة معلم القرية الذي

اعتقله الحاكم العسكري بهذه التهمة. من المفروض أن تنتهي القصة الميلودرامية بالفيلم إلى نهاية مغلقة وعادلة، وان تخلّص الأبطال من الماضي وتقودهم بتسلسل منطقي، مترابط وسببيّ إلى المستقبل[٢٦]. المستقبل هنا مبنيّ على صورة ماضٍ مثالية توحّد معًا بين قيم الطبقة والعائلة والقومية. ومع ذلك لا ينتهي فيلم « درب التبانات » بالنهاية الميلودرامية الجيّدة. وهو ينتهي بالعودة إلى الماضي بالذات : مبروك، المجنون، يبحث عن محمود فيقال له إن محمود قد اختفى، ربما سار في الطريق التي سار فيها هو نفسه، هكذا قيل له – تلك هي طريق الحصاد، « درب التبانات »، التي تذكّر بالماضي المثالي وكذلك بالمجزرة التي قطعته. هل غاص محمود في طريق الماضي تلك؟ هل سيواصل من هناك مقاومته للحكم الإسرائيلي؟ وها هي هذه الطريق تسمّى « درب التبانات » كاسم طريق الحصاد. إلى هذه الطريق، في السماء، يتطلع مبروك وجميلة في نهاية الفيلم حيث يبحثان هناك عن الخلاص. هناك في مكان ما في السماء. لا في التاريخ ولا في الواقع.

دمج الأحداث في الفيلم يبني صورة للمستقبل ويهدمها، يعرض عالمًا منسجمًا ضائعًا وكذلك يفكّكه. يحكي قصة قومية تاريخية ويشكّك فيها أيضًا. شخصيتا البطلين المصابين نفسانيًا، مبروك وجميلة، يعبّران بشكل جيد عن هذه الازدواجية. الاثنان مثل مصابين نفسيًا آخرين في السينما الفلسطينية، مثل (حيفا) في فيلم « حيفا »، مثل الأب في « حكاية الجواهر الثلاث »، مثل الشيوخ المصابين بالخرف في « عرس الجليل »، فهم الذين يحفظون ذاكرة الماضي. في هذه الحالة : ذاكرة المجزرة. ولكنهم أيضًا هم الذين يرسمون آمال المستقبل. في هذه الأدوار هم عبارة عن رمز للشعب العربي في إسرائيل. العرب في إسرائيل يعتبرون الجزء الأضعف من شعبهم. عمليًا، دفعت نكبة ١٩٤٨ خارج حدود فلسطين ليس فقط الغالبية العظمى من الشعب الفلسطيني بل أيضًا معظم، بل كامل القيادات السياسية والاقتصادية والثقافية، وكذلك الدينية. ووجد العرب في إسرائيل أنفسهم كمجموعات سكانية معزولة، خائفة وبلا قيادة. عندما وصف محللون وضعهم استعملوا لذلك المثل العربي المعروف « أيتام في مادبة اللئام ». مبروك وجميلة في حياتهما ومصيرهما يرمزان إلى هذا الوضع. كلاهما مرّ بصدمة المجزرة وبقيا يتيمين. جميلة يتيمة الأم ومبروك يتيم ومنفيّ أيضًا. كلاهما يمثّل صورة الماضي لدى الفلسطيني أمام الحكم الإسرائيلي : نقي، نزيه، خائف وحساس. إلى جانب ذلك فهما يقومان بدور مجنون القرية الذي يحتل مكانة مرموقة جدًا في الأدب والسينما العربيين. عن طريقه تُمرّر أقوال وأفكار لا يجرؤون أو لا يستطيعون تمريرها عن طريق أشخاص (عقلاء) عاديين. في هذه الحالة – أقوال حول التاريخ الفلسطيني. تبلور الأفلام بهذا الشكل منفذًا لبلورة الهوية، والذاكرة

والامل، والى جانب ذلك يشيرون إلى الإشكال في هذه الشخصية والذاكرة والأمل عندما يكلّفون بحفظها مَن فقدوا ذاكرتهم أو اتزانهم: الاشياء غير الموجودة والتي لا يمكن استعادتها، الأشياء التي يكتنفها الضباب والمفككة في الوعي موجودة من خلال الجنون.

مبروك وجميلة هما اللذان يتحكّمان في الفيلم في الزمان والمكان في آن واحد. مبروك هو الوحيد الموجود خارج القرية وداخلها، هو الوحيد الذي يتنقّل بين جميع بيوت القرية، يدخل ويخرج، يجلس مع الرجال ومع النساء وكأنه لا توجد أمامه أية حواجز أو حدود. هو وكذلك جميلة، يعيشان ظاهريًا، بطريقتهما الخاصة، أحداثًا لم تحدث أمامهما، مثل العنف الإسرائيلي تجاه معلم القرية، ويتفاعلان معها بالألم أو الضحك. بالألم – عندما ينتقل المونتاج من اقتحام الجيش بيت المعلم[٢٧] إلى بكاء جميلة، وبالضحك – عندما ينتقل المونتاج من التحقيق مع المعلم إلى المحاكمة الساخرة التي يقوم بها مبروك لأصحابه الاولاد. مبروك هو «المسيطر» على مفاتيح الحكم على أبطال الفيلم. فهم مصنّفون، بحسب علاقتهم معه، إلى أخيار (الذين يعتنون به، ويتعاملون معه، ويحبّونه) وأشرار (مثل المختار، وابنه ورجاله الذين ينكّلون به). السيطرة على المكان ترافقها سيطرة على الزمان: مبروك يلعب مثل الأولاد مع أولاد القرية – هو ما زال غائصًا في الطفولة التي حُرم منها ويقيم أوده بواسطة الاعمال الأولية كالأكل والرضاعة (من ضرع النعجة)، ومع ذلك يحلم حلمًا غير ممكن عن اولاد لن يولدوا له وعن التربية التي سيمنحها لهم. الاولاد كامل، كمستقبل (كما في أفلام أخرى: «حتى إشعار آخر»، «حيفا»، «عرس الجليل»)، الاولاد كاستمرار لسلالة قطعت. بالمقابل هو يقاوم، بطريقته هو، الحكم الإسرائيلي ويهذي، بطريقته هو، هذيانًا حول مظاهرة تهدف إلى التمرُّد عليه. من داخل هذه المظاهرة ترتفع الكاميرا فوق القرية وتلتقطها كلها، حتى البُعد، بنظرة علوية. سيطرة مبروك على تسلسل الزمن هي سيطرته أيضًا على المكان. مبروك هو من بقي قابعًا في ذكريات صدمة الماضي ولكنه هو كذلك من «يصحّح» الذكريات ويشق طريقًا إلى المستقبل. وهو مستقبل هذياني، مستقبل مشكوك فيه، مستقبل يتوقّعه مجنون.

الأدب العبري وصف خلال سنوات مجتمعًا غائصًا في الصدمة، يعيش في الماضي ويستعيد مرارًا وتكرارًا اللحظات الكبيرة: الدمار والخلاص. قصص عاموس عوز وا. ب. يهوشوع وعاموس كينان ويورام كنيوك ويتسحاق بن نير وغيرهم وصفت كيف أن ذكريات ماضٍ مثالي تتحوّل إلى ذكريات كارثة ومجازر، تستعاد في الحروب، في الحاضر وفي المستقبل. في حين أن الخطاب العام الذي ترسّخ في المجتمع الإسرائيلي بعث – في الحاضر – ماضيًا طوباويًا بعيدًا لوجود الشعب اليهودي في بلاده كردّ على أحداث الدمار

والكارثة، صهر الأدب الذكريات المتناقضة مع بعضها البعض: من الكارثة الثانية التي تحدث في الحاضر في كتاب عاموس كينان «الكارثة ٢» يتذكر الأبطال الماضي الساحر والوادع إلا أن الذكريات تتبدل وتنقلب إلى ذكريات لكارثة، حدثت هذه الذكريات في الماضي وستحدث في المستقبل أيضاً. هكذا عبّر الأدب عن الوعي الصدميّ (Traumatic) للشعب اليهودي في إسرائيل وانتقده أيضاً. ومع ذلك، وبالذات في السنوات الأخيرة، تطرح الكتب وحتى الأفلام الإسرائيلية إمكانيات لتاريخ آخر، بفكك الهويات، والأمكنة والحدود، يتفحص مساحات المشاع التي بينها ويفسح مجالاً خلال ذلك لذكريات أخرى كانت قد مسحت من قبل، منها الذاكرة الفلسطينية[25]. كاثي كاروث (١٩٩١، Caruth) تفترض أن الطريقة للتحرر من الصدمة هي بناء قصة (ترتيف Narrative)، خلق «إمكانية لسرد قصتك». إلا أن قصتك ليست معزولة إطلاقاً. وهي منسوجة مع قصص الآخرين، وفي الحالة الإسرائيلية هذه قصة أولئك الذين اضطهدتهم القصة الصهيونية واسكتتهم. إمكانية موضعة الصدمة اليهودية داخل قصة داخلية منقدة، حسب فريدلندر (١٩٩٤، Friedlander) أو داخل «ترتيف» سببي، بلغة كاروث، تنطوي على إمكانية احتواء القصة نفسها على قصة أولئك الذين كانوا ضحيتها أيضاً. الأدب والسينما الإسرائيليان يبديان خلال السنوات الأخيرة إمكانية من هذا النوع[26].

رد الفعل على الصدمة الفلسطينية في الأدب والسينما الفلسطينيين ليس بعيداً عن رد فعل النصوص اليهودية على الصدمة اليهودية – تفعيل مجدّد للماضي المثالي في الحاضر، واستعادة دائمة لدماره. ومع ذلك فإن الأدب والسينما الفلسطينيين يقترحان طريقة أخرى للتحرر من الصدمة ولبناء نظرة إلى المستقبل، هذه هي طريقة النضال لإعادة الحقوق الضائعة. في هذه المرحلة، في الحالة التي فيها الشعب الاول هو محتل (اسم فاعل) والشعب الثاني محتل (اسم مفعول)، الشعب الأول حصل على تقرير مصيره وأسس قصته القومية بينما بقي الشعب الثاني بدون تقرير مصير وبدون قصة قومية، في الحالة التي فيها أدب وسينما الجانب الاول يستطيعان أن «يسمحا لنفسيهما» بتفحص وتفكيك الوحدة القومية، وأدب وسينما الجانب الثاني ما زالا ملزمين بأن يكونا مجنّدين لبنائها، في هذه الحالة لا يوجد تناسق بين صور المستقبل التي ترسمها أعمال الشعبين الفنية. وربما بسبب ذلك ما زال مجال الحوار بينهما غير وارد.

هوامش :

١. حسب أقوال إدوارد سعيد (٢٠٠٠ ، Said) أعمال أدبية جديدة تبني قصة تاريخية جديدة مثل هذه. شماس (خوري، ٢٠٠٢) يشكّك في ذلك : بكل تأكيد نجد أجزاءً من هذه القصة في أعمال أدبية قليلة : « المتشائل »، « أرابسك »، « عائد إلى حيفا »، « لماذا تركت الحصان وحيداً »، ولكن تنقص قصة شاملة : النزوح، الطرد والجريمة، الغياب. وتفسير ذلك يذكرنا بتفسير حمزة غنايم (٢٠٠٠) : « سادت إيديولوجيا اللاجئين الثقافة الفلسطينية طوال سنوات كثيرة، أي فكرة الوقتيّة (كون الشيء موقتًا) : على الرغم من كونه متنقلاً ومقاتلاً، فقد بقي موقتًا. وفي الموقت لا يوجد مكان للذاكرة، إلاّ كلحظة عابرة » (صفحة ١٧). حسب أقوال عادل مناع (١٩٩٩) : « الفلسطينيون ... الذين صلتهم بقطاعات وطنهم هي صلة عضوية وحميمية، لم يروا أهمية في التاريخ كادعاء لإثبات حقوقهم القومية ... الأوروبيون، وفي أعقابهم الصهيونيون، وهم الجانب القوي والمنتصر في النزاع القومي على الأرض المقدسة ... تجاهلوا بشكل عام مجرد وجود الأصليين وحقوقهم على أرضهم ... وُصف الفلسطينيون كقبائل رحّل، كفلاحين، أو كطوائف أو مجموعات مختلفة ينقصهم الوعي القومي أيًا كان » (الصفحات ٩-١٠). أنطون شماس (خوري ٢٠٠٢) يتحدث عن التهمة وعن الخجل بما يتعلق بسنة ١٩٤٨ كجزء من التفسير لانعدام قصة تاريخية فلسطينية.

٢. فرويد، كاروث (١٩٩١ ، Caruth) - نتقدم بالشكر إلى ميخال فريدمان التي لفتت انتباهنا إلى نخبة من المقالات حول موضوع الصدمة (Trauma). كما أن مقالها يتناول هذا الموضوع.

٣. كذلك أنظر فرويد (١٩٥٣b ، Freud) الذي يتكلم عن الطريقة التي واجه فيها الشعب اليهودي الصدمة بواسطة الرجوع إلى الماضي وتصليحه بواسطة فكرة الاختيار، وانظر في ذلك كاروث.

٤. حسب الزاسر (Elsasser ، forthcoming) خطل الأداء Parapraxis هو قلب أو نقل الزمان والمكان. وهو يقع بين الـacting out وبين الـworking through .

٥. يرى جيمسون (١٩٨٦ ، Jameson) في أدب العالم الثالث بأكمله أدبًا رمزيًا فيه المصير الشخصي، الفردي، هو دائمًا رمز للحالة العامة. فعلاً، هذا التعميم جارف أكثر من اللازم، كما ذكرت شوحط (١٩٩٤ ، Shohat & Stam) ولكنه مناسب لوصف جزء كبير من الأدب والسينما الفلسطينيين.

٦. كعنوان قصة غسان كنفاني ((١٩٥٨) ١٩٧٠) التي تصف تهجير عائلة فلسطينية زمن الحرب، من بيتها في يافا.

٧. مجرّد مبنى المعاناة التي تقود إلى ما يشبه الدرج النازل إلى الهاوية تعيد إلى الحياة، ولو بدون التنويه إلى ذلك، الدرجة الأولى، للمعاناة الأولى. دون ذكر ذلك - وذلك لأن الصدمة إذا عيشت بواسطة النسيان، كما تقول كاثي كاروث (١٩٩٥ ، Caruth)، عندها وبشكل ظاهر التناقض، فإن إحدى علامات

وجودها (الصدمة) هي انعدام أي علامات لها . انظر كذلك الزاسر (Elsaesser ، forthcoming) .

٨. وانظروا القصص « أسبانيا » (محمد علي طه ، ١٩٦٥) ، « عبد الجبار » (نمر مرقس ، ١٩٥٦) ، « نزلني يا أبي » (عمر ، ١٩٥٧) .

٩. حول أهميتها في أفلام ميشيل خليفي تحدثنا آنفًا ، وفي هذا الموضوع راجع جيرتس (جيرتس ٢٠٠١) . بالنسبة لأهمية المناظر الطبيعية في السينما في دول العالم الثالث أنظر جبرييل (١٩٨٩ ، Gabriel) .

١٠. هذا هو اليومي المختص ، حسب بابا (١٩٩٠ ، Bhabha) لكسر القصة السائدة التي تدفع إلى الأمام ، في هذه الحالة القصة التي يمليها الإسرائيليون ، أو يمليها المختار الذي يأتمر بأوامرهم .

١١. إذا استعملنا مصطلحات إدوارد سعيد ، مع العلم أنها لا تتطرق إلى الأعمال الفلسطينية (٢٠٠٠ ، Said) عندها يمكننا القول بأن الذاكرة الجماعية ، في هذه الحالة ، تخترع المدى الجغرافي .

١٢. على سبيل المثال : « عبروا بوابة المنصورة من الجدار الذي أقيم في بداية الثورة العربية وتهدم مع قيام الدولة ثم عاد وظهر على شكل الجدار الطيب بعد ذلك بسنوات كثيرة وطويلة » أو « حملت العروس على ظهر فرس بيضاء وقد دوّت طلقات الفرح في الهواء الذي تنقى بعد أسبوع من الأمطار الغزيرة ، هذه هي الطلقات التي ذكّرت العروس بالطلقات التي قتلت الخيول الثلاثة البيضاء في أواخر اكتوبر / تشرين الأول ١٩٣٦ وهي ستعود لتتذكر هذه الطلقات قبل يومين من عيد الميلاد لعام ١٩٤٦ عندما أصبحت أمًا لأربعة أبناء » .

١٣. هذه هي المرحلة الخيالية حسب لاكان أو بالمقابل المرحلة قبل الأوديبية حسب فرويد ، وانظر كذلك لا كابرا الذي يتحدث عن تشخيص صدمة تاريخية من الصدمة الخيالية / المعيشية (١٩٩٧ ، LaCapra) . هذه هي سمة الفولكلور حسب جبرييل (١٩٨٩ ، Gabriel) ، الذي يتناول التعامل الأولي للأشخاص مع الأرض والمجتمع المحلي ، يجمع بين متناقضات في وحدة واحدة ويكوّن توازنًا بين الطبيعة والبشرية . بمصطلحات تاريخية هذا هو حنين إلى مجتمع لم يكن في أية مرة . مليء بالقرى الهادئة ومجتمع محلي وحياة أصيلة ، أي ، فولكلورية ، تقيم علاقة مع قيم حقيقية شوهها الاستعمار أو التكنولوجيا » . (فولمن) ، هذه هي أفريقيا الخيال ، كما يصف هول (١٩٩٠ ، Hall) المحافظة على الأسطورة الافريقية في المهجر . (٢٠٠٠ ، Said) ادوارد سعيد يشرح التوجّه الفلسطيني إلى ماضٍ عام مثالي في البلاد قبل ١٩٤٨ وهو يتمثّل في ان الإسرائيليين محوا الفلسطينيين من قصة الماضي السحيق .

١٤. على سبيل المثال في أشعار محمود درويش (وانظر ١٩٩٩ ، Identity and change ، Jacobson) وانظر أيضًا قصة « سيرة فرهود » ص : ٧٧ ، أو في شعر سهام داوود (١٩٨٨) الذي يتحدث عن أنهم « أخذوها كل سنابلي / وأنا أشدّ كل جذورها إلى صدري . . » (صفحة ١١) . في قسم كبير من الحالات ، ووفق نمط ثابت ، معروف ، المرأة هي التي تستخدم تشبيها للأرض ، فمثلاً : « غبار الحصاد الملتوي كالجدائل

الجميلة في دخان الحرائق»» (من «الحمل» لمحمد نفاع (١٩٧٧) صفحة (١٤٢)) أو «سنابل السهل الذهبيّة الحانية الناضجة، فها هي تترنّح من نشوة الملامسة تهدهدها النسمات المبكّرة الطرية العبقة كأمّ تتشتش وليدها..» (ن.م. صفحة ١٤٢). مثل هذا الدمج بين المرأة والأرض، يظهر في «درب التبانات» في صور جميلة، التي هي شخصية سلبية (غير فعالة)، بكماء، محبوسة في بيتها، تطابق جميع صور النساء في الثقافة الأبوية التي تندمج أيضاً في التشبيه «أمّنا الأرض»: باقة سنابل، عين جارية، هذه جزء من الصور التي ترافقها.

١٥. وانظر محمد صديق (Siddiq ،١٩٨٤) حول العلاقة بين الهوية والذاكرة، وانظر كذلك قصة جبرا إبراهيم جبرا «الغرف الأخرى» ((١٩٨٦) ٢٠٠١) التي تتناول تفتّت الهوية والذاكرة. لا يوجد في هذه القصة أية إشارة إلى الواقع الفلسطيني الا انه مع ذلك يطلّ من الخلفية.

١٦. وانظر أيضاً موسى البديري Journal of Palestinian Studies الذي يتحدث عن الحاجة إلى تفكيك الذاكرة الجماعية الفلسطينية إلى ذكريات كثيرة متنوعة.

١٧. إدوارد سعيد يصف عمليات مشابهة لخلق ذاكرة جماعية على حساب وحدات صغيرة كعائلة أو قرية تفتتنا. صحيح انه لا يتطرق إلى المجتمع الفلسطيني ولكن من المحتمل ان فرضياته هنا أيضاً جائزة (Said ،٢٠٠٠).

١٨. الامور متعلقة بـ«التمرد» العلاماتي (السيميوتيكي) وفق كريستيفا، الذي يحطم التفكير الثنائي الذي يميّز المرحلة الرمزية من تطور الإنسان، وكذلك من مزايا الكتابة النسوية، حسب سيكسو، التي تستمد من المدى قبل الاوديبي، الخيالي القديم للولد، ولكنه يربطه بفوارق اللغة الرمزية. أنظر كريستيفا (Kristeva ،١٩٧٤)، سيكسو، لدى طوريل موي (Moi ،١٩٨٦). وانظر أيضاً ستيوارت هول (Hall ،١٩٩٠) الذي يتكلم عن ضرورة بناء هوية قومية تعترف بالفوارق ولا تتجاهلها.

١٩. هذه الظواهر محللة بشكل مفصّل في مقالي (جيرلس ٢٠٠١).

٢٠. وراجع في هذا السياق مقال بريشيت (٢٠٠١) وبحث كرميت الني (٢٠٠١). النقد العربي هاجم الفيلم لكثرة مثل هذه الزوايا بادعاء انه يسرد القصة بشكل مختلف عن الصيغة المألوفة (مثلاً قصة دير ياسين، التي رُويت هنا حسب شهادات فلسطينيين واسرائيليين في الوقت نفسه) (بشار إبراهيم، ٢٠٠٠).

٢١. بالطريقة نفسها تُشخّص المثالية والصدمة في القصص التي تمزج بين العرس والموت مثلاً في قصة «قلق» (سهيل كيوان، ١٩٩٧) حيث ان إعلان النعي ينغص على العرس، أو في «عرس فلسطيني» (اديب نحوي، ١٩٧٠)، حيث تصرّ العروس على القيام بطقس الزفاف مع حبيبها الذي قتل خلال محاولته التسلل إلى إسرائيل. الربط بين القبر والبيت يتكرر هو أيضاً كثيراً في الادب الفلسطيني. أنظروا على سبيل المثال قصيدة محمود درويش: «.. وأبي قال مرّة: / الذي ما له وطن/ ما له في الثرى ضريح.. /

ونهائي عن السفر!» وانظروا كذلك قصة محمد علي طه «المغروسون في الأرض» ((١٩٧٤) ١٩٩٧)، التي تتحدث عن بطل لم يستطع التغلب على كون والده مدفونًا في الأرض بدون قبر. القبر كمكان للحياة الأبدية هو استمرار للبيت كمكان للحياة وكلاهما يصابان ويدمران في القصص والأفلام بأيدي الإسرائيليين.

٢٢. هذا هو الـheimlich الذي تحول إلى unheimlich حسب فرويد، المعروف الذي تحوّل إلى غريب. عن العلاقة بين المنفى والبيت (الوطن). انظروا بيترس (١٩٩٩، Peters) لدى نافيسي.

٢٣. أم الروبابيكيا (الروبابيكيا باللغة المصرية الدارجة: الخردوات) تجمع طوال سنوات بقايا وخردوات تركها اللاجئون وراءهم.

٢٤. «الصدمة هي انعدام إمكانية كون التاريخ كقصة (ترتيب)، كتسلسل زمني لأحداث، كسبب ونتيجة منطقيين، كاتجاهات عمل» كما تقول كاروث. يدّعي حاييم بريشيت أن كينونة الأرض الحقيقية التي سلبت من الفلسطينيين لا تمكّن من التغلب على الماضي ومعالجة الحزن (بريشيت، ٢٠٠١). وبالطبع تسهم في ذلك الضائقة المعيشية في الحاضر.

٢٥. أستند هنا على تفسير علاء الريّس لهذا الفيلم الذي عرض في سمينار بحث في يبل، ٢٠٠١.

٢٦. وانظر جوديث غرينبرغ التي تصف كيف أن الميلودراما تعطي نهايات وحلولاً للحظات الصدمة (١٩٩٨، Greenberg).

٢٧. كذلك محمود يخرج خارج القرية ولكن ذلك عندما يهرب، إلى ما يشبه المنفى، لا إلى خيار المدى.

٢٨. وانظروا الكتب والأفلام التي تتركز في الآخر والغريب في المجتمع الإسرائيلي، بداخله وخارجه، منها «مسابقة على الكاس» (عيران ريكليس، ١٩٩١)، عيد ميلاد سعيد سيد مغربي (آلي مغربي، ١٩٩٩)، «مريض الحب في شيكون جيمل» (شابي جبيزون، ١٩٩٥)، «بلاد جديدة» (أورنة بن دور نيف، ١٩٩٤)، «السيد ماني» (أ. ب. يهوشوع، ١٩٩٠)، «رحلة إلى نهاية الألفية» (أ. ب. يهوشوع، ١٩٩٧)، أو «العروس المحرّرة» (أ. ب. يهوشوع، ٢٠٠٢).

٢٩. حسب هيرمن (١٩٩٢) القدرة على التغلّب على الصدمة منوطة ببناء علاقات مجددة مع الغير، بدلاً من العلاقات التي شوّهتها وأصابتها تجربة الصدمة (ص ١٦٣). القصة التاريخية الكاملة هي القاعدة أيضًا لمثل هذه العلاقات.

المصادر العربيّة

- ابو شاور، رشاد – «اشياء فلسطينية» – من المجموعة القصصية «ذكرى الأيام الماضية»، الاعمال الكاملة ١٩٩٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمّان، ص ٣٨.
- بيدس، رياض – «الزيارة» – من المجموعة القصصية «الريح»، ١٩٨٧، الطبعة الأولى، منشورات دار الصمود العربي، نيقوسيا، قبرص، ص ٦٧.
- داوود، سهام – «اشدّ الحروف إلى شفتي»، من مجموعتها الشعرية «هكذا أغني» ١٩٧٩، عن «الإعلام الموحّد»، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت، لبنان، ص ٦١.
- درويش، محمود – قصيدة «عابرون في كلام عابر».
- درويش، محمود – «أبي»، من مجموعة «عاشق من فلسطين»، دار الجليل للطباعة والنشر، عكا، الطبعة الرابعة، ص ١٠٧.
- حبيبي، إميل – «سداسية الايام الستة»، ١٩٦٨، الطبعة الأولى، مطبعة «الإتحاد» التعاونية، حيفا.
- طه، محمد علي – اسبانيا، حيفا: «الجديد»، العدد ٤، ١٩٦٥، دار «الاتحاد».
- كنفاني، غسان – «الأفق وراء البوابة» – من مجموعة «أرض البرتقال الحزين»، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، الطبعة الثالثة ١٩٨٧، مؤسسة الابحاث العربية ومؤسسة غسان كنفاني الثقافية، بيروت، لبنان، ص ٢٨٩.
- ناطور، سلمان – من المجموعة القصصية: «الشجرة التي تمتد جذورها إلى صدري» ١٩٧٨، دار الاسوار، عكا، ص ٥٧.
- نفّاع، محمد – من المجموعة القصصية «كوشان وقصص أخرى»، طبعة خاصّة، القاهرة ١٩٨٩، دار الثقافة الجديدة ودائرة الثقافة – منظمة التحرير الفلسطينية، ص ٥٧.
- عزّام، سميرة – «عام آخر» – من المجموعة القصصية «الظل الكبير» ١٩٨٢، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، ص ٦٧.
- عزّام، سميرة – «لأنه يحبّهم» – من المجموعة القصصية «الساعة والإنسان» ١٩٨٢، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، ص٥.

المصادر العبرية

- אבני, כרמית, 2001. יצוגי הטראומה בקולנוע הפלסטיני, עבודה סמינריונית, החוג לקולנוע ולטלוויזיה אוניברסיטת תל אביב.
- איברהים, בשאר, 2000: מבט על הקולנוע הפלסטיני במאה העשרים: דמשק: הוצאת אלטריק למחקרים (בערבית).
- איברהים, חנא, 1970: "ערב החג", סיפורים פלסטיניים, ערך ותרגם: שמעון בלס, תל־אביב: עקד, עמ' 111-104.
- אלכסאן, דאן 1999: הרומאן הערבי מהספר למסך, משרד התרבות המכון הכללי לקולנוע, סוריה, דמשק 225-197 (בערבית).
- אלראיים, עלאא, 2001: סמינריון מחקר בייל.
- ביידס, ריאד, 1989 (1986) "הביקור", מעבר לאופק הקרוב: סיפורים ערביים בני זמננו, עורך הסדרה והאנתולוגיה: עמי אלעד, הוצאת כתר, ירושלים, עמ' 119-134 תירגום: יצחק שניבים. (נכתב ב־1986, התפרסם בקובץ הרות, 1987 עמ' 86-67).
- בלס, שמעון, 1978 הספרות הערבית בצל המלחמה, תל-אביב: ספרית אופקים הוצאת עם עובד.
- בנורת, ג'מאל, 1992 (1990): "עששית שלא כבתה", סיפורים פלסטיניים, מערבית: משה חכם, תל־אביב: הוצאת ירון גולן. עמ' 53-38.
- בראשית, חיים: "גבולות הזיכרון הפלסטיני: בית וגלות, זהות והיעלמות בקולנוע הפלסטיני החדש", תיאוריה וביקורת, במה ישראלית, גליון 18, אביב 2001 עמ' 102-77.
- ג'ברא, איברהים ג'ברא, 2001 (1986) "החדרים האחרים", החדרים האחרים: שלוש נובלות פלסטיניות, תרגום: גרעון שילה, עריכה, אחרית דבר וביוגרפיות: עמי אלעד־בוסקילה, אור יהודה: הד ארצי הוצאה לאור. עמ' 91-7.
- ג'האשן, שאביב, 1997: "המהגר", סיפורים פלסטיניים, מערבית: משה חכם, תל־אביב: הוצאת ירון גולן, עמ' 58-54.
- דאוד, סיהאם 1988: "אני מצמידה את האותיות לשפתי", חיילים של מים, מערבית: אנטון שמאס, תל-אביב: ספרית מעריב, עמ' 11-19.
- הנייה, אכרם, 1989 (1979): "הכפר ההוא... אותו הבוקר", מתוך: מעבר לאופק הקרוב: סיפורים ערביים בני זמננו, עורך הסדרה והאנתולוגיה: עמי אלעד, הוצאת כתר, ירושלים. עמ' 107-111. תרגום: גדעון שילה. התפרסם בקובץ "הספינה האחרונה הנמל האחרון" בירושלים 1979, 33-43.

_ הרמן ג'ודית, לואיס, 1992. טראומה והחלמה תל אביב: עם עובד

_ חביבי, אמיל, 1988: "לבסוף... פרח השקד", חיילים של מים, מערבית: נעים עריידי, תל־אביב: ספרית מעריב, עמ' 55-45.

_ חביבי, אמיל, 1988: "רובביקה", חיילים של מים, מערבית: נעים עריידי, תל־אביב: ספרית מעריב, עמ' 65-57.

_ חבר, חנן: "הפליטות לפליטים - אמיל חביבי וקנון הספרות העברית" מתוך: המזרח החדש: כתב עת החברה המזרחית הישראלית. גליון מיוחד על ספרותם של הערבים בישראל. העורך: יעקב מ. לנדאו. עורך אורח: עמי אלעד. כרך ל"ה תשנ"ג הוצאת הספרים ע"ש י"ל מגנס, האוניברסיטה העברית בירושלים. עמ' 114-102.

_ חורי, אליאס, 2002: באב אלשאמס, תל־אביב: הוצאת אנדלוס. עורך: אנטון שמאס. מערבית: משה חכם.

_ חורי, עיצאם, 1997 (1977): "המופת של פרהוד", סיפורים פלסטיניים, מערבית: משה חכם, תל-אביב: הוצאת ירון גולן. עמ' 75־80.

_ טאהא, מחמד עלי: "אסבניה" (ספרד), חיפה: אלג'דיד לספרות מדע ואמנות / מגזין ספרותי. גיליון מס' 4, 1965, הוצאת דאר אל־איתיחאד. (בערבית).

_ טאהא, מחמד עלי, 1997 (1974): "הנטועים באדמה", סיפורים פלסטיניים, מערבית: משה חכם, תל־אביב: הוצאת ירון גולן. עמ' 164-159.

_ יהושע, א.ב., 2002: הכלה המשחררת, תל־אביב: כתר.

_ יהושע, א.ב., 1997: מסע אל תום האלף, תל־אביב: הקיבוץ המאוחד.

_ יהושע, א.ב., 1990: מר מאני, הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה.

_ ירושלמי, יוסף חיים, 1982: זכור, תל-אביב: ספרית אפקים / עם עובד.

_ כיוואן, סוהייל, 1997: "דאגה", סיפורים פלסטיניים, מערבית: משה חכם, תל־אביב: הוצאת ירון גולן, עמ' 102־109.

_ כליפה, סחר 1978 (1976): הצבר, תרגום: סלמאן מסאלחה. ירושלים: הוצאת גליליאו בע"מ.

_ כנפאני, ע'סאן, 1970 (1956): "ארץ התפוזים העצובים", מתוך: סיפורים פלסטיניים, ערך ותרגם: שמעון בלס, תל־אביב: עקד. עמ' 26-21.

_ כנפאני, ע'סאן, 1997 (1958): "האופק שמאחורי השער" סיפורים פלסטיניים. מערבית: משה חכם, תל־אביב: הוצאת ירון גולן, עמ' 114-110.

_ כנפאני, ר'סאן 1979 (1973): "גברים בשמש", גברים בשמש, תרגמו דניאל ברפמן ויאני דמיאנוס.

ערך שמעון בלס. מפרש הוצאה לאור ירושלים.

- מורקוס, נמר: "עבד אלג'באר", אלג'דיד, גליון מס' 1, ינואר 1956. (בערבית).
- מנאע, עאדל, 1999: "מבוא: הפלסטינים במאה העשרים" מתוך: מנאע, עאדל (עורך), הפלסטינים במאה העשרים: מבט מבפנים, תרגום ועריכה: מיכל סלע, המרכז לחקר החברה הערבית בישראל, עמ' 5-29. (אין עיר).
- נאטור, סלמן, 1997: "בשיר מוסלם אלג'בעי", סיפורים פלסטיניים, מערבית: משה חכם, תל־אביב: הוצאת ירון גולן, עמ' 136-139.
- נהרי, אדיב, "יעורס פלסטיני" (חתונה פלסטינית), אל־אאדאב, יוני, 1970 עמ' 2-6 / 66-77 ; (בערבית).
- נפאע, מוחמד, 1997: "הגמל", סיפורים פלסטיניים, מערבית: משה חכם, תל־אביב: הוצאת ירון גולן, עמ' 140-144.
- עמר: "נולני יא אבי" (אבי, הורר אותי), אלג'דיד, גליון מס' 10 אוקטובר 1957. (בערבית).
- עצאים, מחמוד המזה, 2000: "לפני הלידה, אחרי המוות", גג, גליון 3, עמ' 12-17.
- ראיון פרטי עם עלי נסאר, 2001.
- קינן, עמוס, 1975: שואה 2, תל־אביב: א.ל. הוצאה מיוחדת.
- שמאס, אנטון, 1986: ערבסקות, תל־אביב, עם עובד.
- תמארי, סלים, 1999: "החברה הפלסטינית - המשכיות ושינויי" מתוך: מנאע, עאדל, עורך, הפלסטינים במאה העשרים: מבט מבפנים, תרגום ועריכה: מיכל סלע, המרכז לחקר החברה הערבית בישראל, עמ' 51-61.

المصادر الإنجليزية

- Abdel Malek, Kamel, 1999. "Living on Borderline: War and Exile in Selected Works by Ghassan Kanafani, Fawaz Turki, and Mahmoud Darwish" in Kamel Abdel Malek, & David Jacobson, ed. Israeli and Palestinian Identities in History and Literature (New York: St. Martin Press).
- Al-Hout, Shafiq, "Reflections on Al Nakba", Journal of Palestinian Studies, xxviii, no 1, Autumn 1998. Pp. 23-27.
- Azzam, Samira,1982 "Liannahu Yuhibbuhum" ["Because He Loves Them"], Al-Saa wa al-Insan, Dar al-Awda, Beirut. (Arabic).
- Bhabha, Homi, K., 1990: "Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation" in: Homi K. Bhabha ed., Nation and Narration, (London & New York: Routledge).
- Bourlond, Anne, 2000 (1999): "A Cinema of Nowhere: Interview with Elia Suleiman", Journal of Palestinian Studies, xxix, no. 2, winter, pp. 95-101.
- Caruth, Cathy, 1991: "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History", YFS 79: Literature and the Ethical Question, ed. Claire Nouvet. Pp. 181-192.
- Caruth, Cathy (ed. with intro.), 1995: Trauma: explorations in memory, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Elad, Ami, ed., 1993: Writer, culture, text: studies in modern Arabic literature, Fredericton, N. B.: York Press.
- Elsasser, Thomas, forthcoming. "Absence as Presence, Presence as Parapraxis" Assaf Kolnoa.
- Freud, Sigmund,1955 (1939): Moses and Monotheism, trans. Katherine Jones, New York: Vintage Books.
- Freud, Sigmund,1953a: "Mourning and Melancholia", The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, the Standard Edition, London: The Hogarth and The Institute of Psych-Analysis. Pp. 243-258.
- Freud, Sigmund, 1953b: "Remembering, Repeating and Working-Through", The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, the Standard Edition, London: The Hogarth and The Institute of Psych-Analysis. Pp. 147-156.
- Friedlander, Saul, 1994. "Trauma, Memory, and Transference", in Hartman, H. Geoffrey

- Gabriel, Teshome, 1989a, "Toward a Critical Theory of Third World Films," in Jim Pines and Paul Willeman, eds., Questions of Third Cinema (London: British Film Institute). Pp. 1-30.
- Gabriel, Teshome, 1989b, "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics" in Jim Pines & Paul Willeman, eds. 1989. Questions of Third Cinema (London: British Film Institute), Pp. 30-53.
- Greenberg, Judith, 1998: "The Echo of the Trauma and the Trauma of Echo", American Imago, 55:3. Pp. 319-347.
- Hall, Stuart, 1990. "Cultural Identity and Diaspora" Identity, Community, and Cultural Difference, ed. Jonathan Rutherford,. London: Lawrence & Wishart: Pp. 222-238
- Hoffman, Anne, Golomb, 1997: "Bodies and Borders: The Politics of Gender in Contemporary Israeli Novelists" In: Mintz, Alan (ed.): The Boom in Contemporary Israeli Fiction (Hanover and London: Brandies University Press). Pp. 35-70.
- Jameson, Frederic, 1986. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism" Social Text 15 (Fall), Pp. 65-88.
- Khater, Akram F.: "Emile Habibi: The Mirror of Irony in Palestinian Literature", Journal of Arabic Literature, xxiv, March 1993, part 1. Pp. 75-94.
- Kimmerling, Baruch & Migdal, Joel, 1993. Palestinians: The Making of a People (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press).
- Kristeva, Julia, 1974: La revolution du langage poetique: l'avant-garde a la fin du XIXe siecle, Lautreamont et Mallarme, Paris: Editions du Seuil.
- Kristeva, Julia, 1986. "About Chinese Women" in Toril Moi, Pp. 138-160.
- LaCapra, Dominick, 1997. "Revisiting the Historians' Debate", History and Memory, vol 9, Num 1 / 2 (fall): Pp. 80-113.
- LaCapra, Dominick, 1998: History and memory after Auschwitz
- Langer L. Llawrence, 1991.Holocaust Testimonies, the ruins of memory, New Haven and London, Yale University Press.
- Moi, Toril, 1985. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory (London and New York: Routledge).
- Moi, Toril, 1986. The Kristeva Reader (New York: Columbia University Press).

- Peters, John Durham, 1999: "Exile, Nomadism, and Diaspora: the Stakes of Mobility in the Western Canon" In: Naficy, Hamid (Ed.), Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place, New York: Routledge. Pp. 18-41.
- Said, Edward, 1991: "Reflections on Twenty Years of Palestinian History", Journal of Palestinian Studies, 20, 4, Pp. 5-22.
- Said, Edward, W., 2000: "Invention, Memory and Place", Critical Inquiry, winter, volume 26, number 2. Pp. 175-192.
- Sayigh, Yezid, "Reflections on Al Nakba", Journal of Palestinian Studies, xxviii, no 1, Autumn 1998. Pp. 19-23.
- Shohat, Ella & Robert Stam, 1994: Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, New York & London: Routledge.
- Siddiq, Muhammad, 1984: Man is a cause: political consciousness and the fiction of Ghassan Kanafani, Seattle: Dept. of Near Eastern Languages and Civilization, University of Washington; Distributed by University of Washington Press

نوريت چيرتس، باحثة وأستاذة بدرجة بروفيسور في موضوع الأدب والسينما في جامعة تل أبيب والجامعة المفتوحة

جورج خليفي، سينمائي فلسطيني من الناصرة، مدرّس في دائرة الإعلام في جامعة القدس الفلسطينية، مقيم في رام الله

من العبرية : جميل غنايم

وطن الأمّة ودويلات الحكّام: قراءة في شعر الهجاء لنزار قباني [1]

«لأن الصرخة تكون بحجم الطعنة»

(نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ١٩٩٧: ٤٣٥)

توطئة

في تعريفه للشاعر السياسي، يقول شاكر النابلسي:

الشاعر السياسي لا يقول شعرًا على ما حدث، ولكنه يقول شعرًا سياسيًا على ما لم يحدث! فمهمة الشاعر السياسي تختلف عن مهمة المؤرخ. المؤرخ معنيّ بالماضي دائمًا أما الشاعر فهو معنيّ بالمستقبل أبدًا. والشاعر السياسي غير معنيّ بالحاضر دائمًا. فالأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، تتقاسمها فئات ثلاث تعنى بها وتتولى أمرها. الماضي ويُعنى به المؤرخون. الحاضر ويُعنى به السياسيون. المستقبل ويُعنى به الشعراء. وكل شاعر ينتقل من خانة المستقبل إلى خانة الماضي أو الحاضر، يصبح في عداد المؤرخين أو السياسيين المحترفين ولكنه بالتالي لا يمت إلى الشعر بصلة. (النابلسي، ١٩٨٦: ٤٨٦, ٤٨٨).

هذا التصنيف الغريب الذي يلغي عمليًا صفة الشعر من شعر نزار قباني (١٩٢٣–١٩٩٨) السياسي، لا لاعتبارات جمالية وإنما لاعتبارات تتعلق بالخصائص الزمنية للمضمون، يُفرغ أيضًا كليةً تعريف الأدب السياسي، والهجاء منه على وجه الخصوص، من معناه. إذ لا سمك سياسي إلا في بحر الحاضر والشاعر الذي يقذف بصنانيره الهجائية في غير هذا الموضع، يستطيع فقط أن ينجوَ من غضب أمواجه الهادرة ومن سخط حرّاسه لا أن يقدم لنا وجبة من الفاكهة البحرية المحرّمة [2]. النابلسي الذي لا يريد أن تعبر قصائد الشاعر السياسي (كل شاعر سياسي) عن «سخط ما على حالة اجتماعية أو سياسية معينة أو نظام معين»، يعتبره فيما لو تجاوز هذه القاعدة، «ساديًا في شعره» كما هو الحال بالنسبة للقباني وعلى حد تعبيره (النابلسي، ١٩٨٦: ٤٨٩, ٤٩٠)[3]. فعندما يتطرق القباني

(كشاعر) مثلاً لحرب يونيو فاضحًا الهوة السحيقة بين الكلمة والفعل العربيين[1]، يتساءل النابلسي: « بماذا ينفع هذا الكلام؟ » (النابلسي، ١٩٨٦ : ٤٩٠) متجاهلاً نقد الشاعر (بسلاحه المتعارف عليه، سلاح الكلمة) للاجدوى الكلام (كسلاح عملي) في إحدى ميادين الفعل البارزة على أرض الواقع، ألا وهي الحرب بوجهيها، الاستراتيجي والتنفيذي البحت.

النابلسي لا يكتفي بحبس الشاعر في خانة الأحلام والرؤى[5]، (حيث الكلام الذي ينفع؟!)، بعيدًا عن أهداف الهجاء فحسب وإنما يحذّره أيضًا من استعمال أفعال محظورة على الشعراء، مقصورة على السياسيين فقط مثل « كان، وليس، وما زال، وما دام، واصبح »، لكنه سرعان ما يناقض نفسه حين يلاحظ بأن القباني « لم يفطن أن يطعن بسكاكينه اللامعة ورماحه الرشيقة أمراض هذه الأمة قبل عام ١٩٦٧ » (النابلسي، ١٩٨٦ : ٤٩٢, ٤٩٤) وكأنّ من يطلب ذلك، لم يحذر الشعراء مسبقًا من مغبة الدخول في خانة الحاضر (المقصود أمراض الحاضر في تلك الفترة)[6]. وما دام القباني كشاعر هجائي متهمًا من قبل أكثر من جهة بتعميق الجرح العربي بعد الهزيمة فقد يُتهم ربما، من نفس المنطلقات، بالهزيمة ذاتها فيما لو كان أطلق سهامه الهجائية قبل الهزيمة[7].

إن فعل الهجاء، لا يمكن أن يصدر إلا كردّ فعل أدبي (شعرًا ونثرًا او مسرحًا) على واقع حاصل، لا كتحذير مبهم من إمكانية حدوثه[8]. وعلى الرغم من كل ذلك، لا يجد الناقد المذكور مخرجًا من مأزق التنظير الذي أدخل نفسه فيه إلا باقتراحه على القباني أن ينتحر مثلما فعل الشاعر اللبناني خليل حاوي (١٩٢٥–١٩٨٢) وقبله الأردني تيسير السبول (١٩٣٩–١٩٧٣) ليثبت للجميع صدق رسالته الشعرية وكأن انتحار الشعراء يحل قضايا الشعوب وأوطانهم ويعدّل نهج الحكام ويشفي اجهزة الأنظمة في دولهم (النابلسي، ١٩٨٦ : ٤٩٤, ٤٩٥).

وعندما يعرّف النابلسي الشاعر السياسي الحقيقي أخيرًا بقوله « هو شاعر الذين هزمهم الفقر وهزمهم الجهل وهزمهم التخلف وهزمتهم الأمراض المختلفة وهزمهم الفراغ الفكري » (النابلسي، ١٩٨٦ : ٥١٤–٥١٣)، يغيب السياسيون عن ذهنه فجأةً، إما لأنهم غير مسؤولين بتاتًا عن فقر وجهل وتخلف وأمراض وفراغ مجتمعاتهم أو لأن السياسيين لا يقعون أصلاً ضمن تلك الخانة (التي يعدّها الناقد للشاعر السياسي) على الإطلاق[9].

في هذه المقدمة، لم أبغ الدفاع عن نزار قباني أو بالمقابل مهاجمة الناقد المذكور، لأن البحث الأدبي لم يكن يومًا محاكمة[10] لأحد بقدر ما هو « استكناه نقدي » لأعماله أولاً[11].

وطن الأمة ودويلات الحكام

«فالذي يبحثُ عن قِصّة حُبٍّ
غيرُ من يبحثُ عن موطنِه تحتَ الرماد»

(قباني، «حوار مع امرأة غير ملتزمة»، ١٩٩٣ : ٢٣٤)

«ما لنا.. ما لنا.. نلومُ حزيرانَ
وفي الإثم كلُّنا شركاءُ»

(قباني، «إفادة في محكمة الشعر»، ١٩٩٧ : ٤٠٢)

«بعدَ حزيرانَ، أضعتُ شهوتي
سقطتُ فوق ساعديْ حبيبتي
كالرايةِ المثقوبة
أنظرُ كالمشدوه.. في خريطةِ العروبة
في كل شبرٍ أُعلِنتْ خلافةٌ
وحاكمٌ بأمرِهِ
وخيمةٌ منصوبة
تضحكني الأعلامُ.. والأختامُ
والممالكُ التركيبية
وسلطناتُ القشّ.. والكرتون
والشرائعِ العجيبة»

(قباني، «قراءة على أضرحة المجاذيب»، ١٩٩٧ : ٣٠٩-٣١٠)

هذه الدراسة هي محاولة متواضعة لاختزال واستكناه الشق الهجائي من شعر نزار قباني عبر الاستشهاد بأهم ما جاء في نصوصه الشعرية الهجائية، وعبر المحاولة لتوجيه الضوء ناحية محورها الأساسي الذي يبرز من خلال التعرض لثيما واحدة مركزية يصرّ الشاعر على تكرارها في معظم القصائد، وإن تنوّعت الوسائل الجمالية لتكوينها أو اختلفت في سبيل هذا الغرض، التشبيهات والاستعارات والصور الشعرية.

لا جدال في أن نقطة التحول في توجه نزار قباني الشعري والتي جعلته «بلحظة من شاعر

يكتب شعر الحب والحنين لشاعر يكتب بالسكين»[١٢]، هي نكسة يونيو ١٩٦٧[١٣]. هذه الهزيمة استطاعت ان تكشف لأول مرة وبوضوح عمق الهوّة الفاصلة بين الأمة وحكامها، بل وانتجت بطبيعة الحال، ذلك البعد الشاسع بين مفهوم الوطن ومفهوم الدولة في الذاكرة الجماعية العربية في العصر الحديث ليصبحا فيما بعد، هويتين منفصلتين تمامًا في ظل انظمة غير ديمقراطية يستحيل فيها دمج هذين المفهومين ضمن إطار تعريف واحد. القباني الذي كان قد اقتحم الطابو العربي من خلال تناول خصوصيات المرأة ومناطقها «المحرمة» قبل الهزيمة، نجده بعد الحرب يوجه سهامه نحو خصوصيات الحاكم ومناطقه «المحرمة» ليبرز في قصائده هذا التنافر الصارخ القائم بين الوطن كبيت الأمة الطبيعي من جهة، وبين الدولة كجهاز من صنع الحاكم ولاجله من جهة أخرى، وبالتالي، يُعلن استحالة تعايشهما او توافقهما لان الدولة في مفهومها القمعي تجعل الوطن منفىً لساكنيه وتجعل الحاكمَ غاية الحكم الاولى والاخيرة والتي إن لم يسهم الشعب في تحقيقها فعلى الاقل، يُفرض عليه عدم الوقوف في طريقها[١٤].

أ. دولة قمعستان[١٥]

«من رحم الحرية ولدت
وفي رحم الحرية سأُدفن»[١٦]

لعلّ ابرز ما في خصوصيات الدولة العربية الحديثة كما يصورها القباني في شعره الهجائي، هي تلك الجدلية القائمة بين خضوعها لقوى خارجية وبين قمعها لمواطنيها في الداخل. فهي «دويلة الخصيان» التي يقودها «حاكمٌ مؤمرك» والتي تمتد رقعة نفوذها «من شمال إفريقيا إلى بلاد نفطستان» من جهة، وهي التي «ملوكها يقرفصون فوق رقبة الشعوبِ بالوراثة» والتي «أول البنود في دستورها: يقضي بأن تلغى غريزة الكلام في الإنسان»، ليصبح في أقل من «مرتبة الحيوان»، من جهة أخرى. إنها دولة الحكام التي قد تطلع للمواطن البسيط من «غياهب الفنجان»[١٧] وهو جالس لتوّه في المقهى ولذلك فإنّ مفهومها لدى الشاعر او المواطن المتكلم في القصيدة، يختلف بل ويناقض مفهوم الوطن لديه. فالوطن هو تلك الأرض التي وُلد المواطن فيها وترعرع عليها، بمثابة مسقط الرأس والطبيعة الام ليصبح جزءًا لا يتجزأ منها، اما الدولة فهي ذلك الكائن الغريب المصطنع الذي اختلقه «الشيطان» فنّا مفرغًا يأتي ليخنق طبيعة الاشياء فيحل إطارًا مستجنًا مكان

الوطن، مشيراً بذلك اشمئزازاً وقرفاً:

هل تعرفون الآن ما دولة (قمعستان)؟
تلك التي ألفها.. لحنها..
أخرجها الشيطان
هل تعرفون هذه الدويلة العجيبة؟
حيث دخول المرء للمرحاض يحتاج إلى قرار
والشمس كي تطلع تحتاج إلى قرار
والديك كي يصيح يحتاج إلى قرار
ورغبة الزوجين في الإنجاب
تحتاج إلى قرار
وشعر من أحبها
يمنعه الشرطي أن يطير في الريح
بلا قرار..

(قباني، ١٩٩٣: ٣٤)

إنّ التوتر القائم هنا بين الوطن كطبيعة تلقائية مستحبة وبين الدولة كنظام انضباطي غير مستحب، واضح للغاية في هذه الأسطر والأنا المتكلم في القصيدة يقف موقف الرفض لكل محاولات تشويه تلك الطبيعة ومسخها بواسطة قرارات وأنظمة وقوانين و« شرائع عجيبة » ومراسيم تعسفية. فها هو الشاعر في قرص الأسبرين « يأبى أن يكون » موطنه الكبير « هذا الوطن المربع الخانات كالشطرنج... المصنوع من عشرين كانتونًا» لأنه يريده كما هو، طبيعيًا، واحداً غير مشطور. أكثر من ذلك، فهو يتمنى أن تلغى فيه الطبقات ويحلم بإبطال شتى أنواع ومصادر تقسيم وتصنيف الناس فيه إلى: « الشحاذ والنفطي والفنان والأمي والثوري والرجعي والصوفي والجنسي والشيطان والنبي ». إنها الطبيعة الديونيسوسية [١٨] الموحّدة التي تأتي هنا لنجدة الضحية فتتصدى للحاكم الأبولوني [١٩] السادر المسؤول عن « لعبة التزوير » والذي يقيم دويلاته، « ممالكه التركيبية »، على حطام ما كان يدعى الوطن، ذلك « المحكوم بالإعدام.. والمصاب بالفصام... الممسوخ كالصرصار، كما مسخ بطل كافكا [٢٠]، ليصبح كائنًا هزيلاً و« مثل الكلب تحت جزمة النظام » (« قرص الأسبرين »، قباني، ١٩٩٣: ٥١-٥٩).

وفي «التأشيرة»، كأننا بالشاعر الذي يحمل جوازه بيده راغبًا في دخول بلاده، يعود إلى طفولته متسائلاً من خلال حلم الجواز، أين هذا الوطن الآن من تلك «الأرض التي لعبت في حقولها وأطعمتني قمحها، ولوزها، وتينها وأرضعتني العافية». مرةً أخرى، تتلاشى أمامه صورة الوطن، الحرية والطبيعة الأم لتتشكل مكانها صورةُ «مركز للأمن» فيه الشمس والأشجار والوردة تُمسخ أيضًا لتضاف إلى ديكور الدولة البوليسية:

الشمسُ كانت تلبس الكاكيّ،
والأشجارُ كانت تلبس الكاكيّ،
والوردةُ كانت تلبس الملابس المرقّطة

«أين أنا؟»، يتساءل هنا الشاعر الذي أضاع موطنه، «منزل الطفولة». وإذ به يكتشف كيف نُسفت وحدة الطبيعة وباتت تظهر على أنقاضها شروخٌ مصطنعة: «ما بين كل نخلة وظلّها.. قامت بلد». أجل، إنه الآن «أمام أبواب زعيم المافيا» يشحذ «منه الإذن بالمرور» إلى التركيبة المصطنعة التي أُقيمت بين «نخلة وظلها»، أي على حطام عذرية «الوطن الغالي» الذي شُطِر و«ما عاد في الجغرافيا»، فاقدًا جميع صفاته الطبيعية («التأشيرة»، قباني، ١٩٩٣: ٩٢-٩٩). هكذا يصبح المواطنون «دونما وطن»[٢١].

لأنّ الزمن هو ذلك «الزمن المحدّثي» الذي يتحدى رموز الوطن الطبيعية، فيه تنضم «أشجار الغابة إلى رجال الميليشيات»، وفيه يُمسخ العصفور سجنًا والسنبلة مسدسًا والبحر دائرةٌ سوداء[٢٢].

ب. وطن بالإيجار[٢٣]

«منتظرٌ وطنًا لا يأتي»[٢٤]
«أفتّشُ عن وطنٍ لا يجيء»[٢٥]

على هذا النحو يولد الاغتراب أيضًا كما على هذا النحو يلجأ الشاعر للبحث عن وطن بديل فيجده في مادة الشعر: «ليس هنالك وطن آخر قد آواني إلا الكلمة»[٢٦]. وفي مقهى الغربة، يلعب الكرسي أيضًا دور البديل عن الوطن المسلوب: «يصبح الكرسي في المقهى.. بلادًا»[٢٧]. فالشاعر، بعكس كل كائنات الأرض، يقول: «ما ملّكني أحدٌ

وطنًا»[28]. لأنّ الوطن الحقيقي هو وطن الأمة والإنسان لا دولة الحكام التي تقوم على حسابهما[29].

في موضعٍ آخر، يظهر مرةً أخرى توق الشاعر لالتئام الإنسان الفرد بأمته وبالأرض أو البيئة الطبيعية التي تأويهما معًا فهو يَعِدُ أن يكون عبدًا لمن يعلّمه كيف يؤسّس من جديد، وطنًا «يشبه شكل القلب وشكل الشريان التاجيّ وشكل العصفور الدوريّ وشكل التفاح الشاميّ» ولمن يعلّمه أن يتزوج الشعب ويرفض أي زواج بالسلطة[30]. فها هي صورة «الوطن المذبوح» لا تغادر مخيلته أبدًا وها هي «الغرفة تكتظ بأجساد الضحايا» وإن اغترب[31].

وفي «السيرة الذاتية لسياف عربي»، يسرد الشاعر أمامنا كيف تتلاشى كليًّا صورة الوطن، وطن الأمة، وصورة الله، سيد الأرض الشرعي الطبيعي الوحيد من وجهة نظر الشاعر[32]، عندما يدعو سلطان الدولة شعبه لعبادته محتويًا رموز الوطن الطبيعية، محتكرًا لنفسه الزيتون واللوز والتين والحنطة وذاكرة التفاح، مُعلنًا أن لا وطنًا سواه وأن لا معبودًا سواه أيضًا:

أيها الناس:
لقد أصبحت سلطانًا عليكم
فاكسروا أصنامكم بعد ضلالٍ،
واعبدوني
...
وعبوني
غابة من شجر الزيتون واللوز،
...
شرف أن تأكلوا حنطة جسمي
شرف أن تقطفوا لوزي وتيني
...
أوقفوا كل الأناشيد التي ينشدها الأطفال
في حُبّ الوطن
فأنا صرت الوطن
...

وأنا المخزون في ذاكرة التفاح

...

إنهم قد علموني أن أرى نفسي إلهًا
وأرى الشعب من الشرفة رملا

(قباني، ١٩٩٣ : ٢٦٩-٢٨٨)

مقابل ذلك التوق العارم للوحدة بين الإنسان والأمة من جهة وبين الأمة والطبيعة الأرض من جهة أخرى، يواجه الشاعر وحدةً من نوع آخر تقوم على ابتلاع الحاكم للوطن بأسره وسبغ شخصيته عليه، في حين يغدو الشعب مجرد ذرات من الرمل لا قيمة لها ولا حول لها ولا قوة. لكن الشاعر لا يستسلم للأمر الواقع فيحاول أن يعيد وطنه المسلوب ولو نفسيًا، من خلال هدم هالة القداسة المزعومة عن الدولة، وبعثرة رموز رهبتها:

سامحونا
إن تعدينا على عذرية الدولة يومًا
واغتصبناها بشكلٍ همجيٍّ
واسترحنا
وعضضناها كذئبٍ من يديها
ولعنّا والديها
وأمرنا الشعب أن يأكل لحمًا طازجًا من ناهديها

...

سامحونا
إن تبوّلنا على كل التماثيل التي تملأ ساحات المدينة
وعلى كل التصاوير التي ألصقها البوليسُ – بالغصب –
على كل حوانيت المدينة

(«المحضر الكامل لحادثة اغتصاب سياسية»، قباني، ١٩٩٣ : ٣٠٦، ٣٠٧)

ج . أصهار الله (٣٣)

بيد أن محاولات الشاعر «لإعادة المياه إلى مجاريها الطبيعية» عن طريق انتهاك قدسية

الدولة المزعومة بالثورة عليها فيما يشبه الانحراف من وجهة نظر السلطة، تبوء كلها بالفشل. إذ طالما أن الدولة البوليسية تحتل مكان الوطن، تظل البلاد « تخاف على نفسها من هديل الحمام وقهقهة الريح بين الشجر »، وطالما أن السلاطين « يقطعون الرقاب ويقتلعون الأصابع »، والخليفة يخاف « على نفسه من حوار المقاهي ومن قهقهات التلاميذ، إذ يعبرون الشوارع »[٣٤]، تظلّ البلاد كلها رهينةً في قفص السلطة الأمني[٣٥] ومُلكًا خاصًا بها وحدها:

يا سادتي
إنَّ السماءَ رحيبةٌ جدًا
ولكنَّ الصيارفةَ الذين تقاسموا ميراثَنا
وتقاسموا أوطانَنا
وتقاسموا أجسادَنا
لم يتركوا شبرًا لنا

(« هذا أنا »، قباني، ١٩٩٣ : ٣٣١)

ومع هذا، يجد الشاعر لنفسه مرةً أخرى وطنًا بديلاً في الشعر، فيه يتلذذ ويشعر بالانتصار المعنوي على بطش الدولة التي مهما يكن، « تخيفها أغنية وكلمة من شاعر خلاّق » (« القصيدة تطرح أسئلتها »، قباني، ١٩٩٣ : ٣٥١)[٣٦]. في هذه القصيدة التي « تطرح أسئلتها »، يظهر أكثر فأكثر ذلك التوتر القائم بين رموز السلطة ورموز الوطن، فالدولة « تخشى على سلطتها من عبق الورد ومن رائحة الدُرّاق ». كذلك يظهر هنا جليًا عنصر الخلط بين الأجناس كأداة جمالية للهجاء. فالدولة مثلاً « تطلب من قواتها المسلحة أن تلقيَ القبض على الأشواق » (« القصيدة تطرح أسئلتها »، قباني، ١٩٩٣ : ٣٥٢)[٣٧]. ومرةً أخرى، يلبس هذا التوتر معطفه الأسطوري الأول فيظهر الصراع القديم بين أبولون، حامي الأسوار، المتمثل بعنصر الانضباط السلطوي وبين ديونيسوس ذي الرغبات الجامحة، إله الخمر والموسيقى والخصب والبعث الشعبي الذي مهما حدث، صوته لا يُقهر ومعاناته لا تذهب هدراً وحقيقته لا يمكن أن تُطمَس:

ليس هناك سلطةٌ
يمكنها أن تمنع الحقولَ من صهيلها

...

وتذبحون، ربما، مغنيًا

لكنكم لن تذبحوا الرَّبابة

...

إنتظروا زيارتي

فالشعر يأتي دائمًا

من عرق الشعب، ومن أرغفة الخبز،

ومن أقبية القمع

ومن زلازل الأعماق

مهما رفعتم عاليًا أسواركم

لن تمنعوا الشمسَ من الإشراق

(«القصيدة تطرح أسئلتها»، قباني، ١٩٩٣: ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦٣).

هذا التوتر المشدود كالوتر بين الحاكم الرسمي القابع في عليائه وأحاديته، وبين القاعدة الشعبية الحوارية غير المعترف بها، يبلغ أوجه في النغمة الصارمة الصادرة عن «أصهار الله»، حين يدعي الحاكم بغية المزيد من الشرعية «بأنه من أولياء الله... بأنه الممثل الشخصي، والناطق باسم الله»[٣٨] مما يحدو بالشاعر التوجه مباشرة لمخاطبته تعالى عما إذا كان قد أعطاهم (للقابعين على رأس الهرم) وكالةً مختومة وموقعة «كي يجلسوا على رقاب شعبنا إلى الأبد». فلماذا مثلاً، يتساءل، «يأكل الكبار كافيارًا ونحن نأكل النعال؟» و«لماذا يشرب الضباطُ وسكياً ونحن نشرب الأوحال؟» (قباني، ١٩٩٣: ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦٣).

د. البحث عن سيدة اسمها الشورى[٣٩]

إلا أن الحاكم الجائر، يعمل ومنذ زمن طويل، على أرضية خصبة إذ أن «أيامنا تدور بين الزار، والشطرنج، والنعاس... نقعد في الجوامع، تنابلاً كسالى» مما يجعل الشاعر يشكِّك في القناعات الموروثة فيسأل: «هل (نحن خير أمة قد أخرجت للناس؟)» («هوامش على دفتر النكسة»، قباني، ١٩٩٣: ٤٨٧، ٤٩٠، ٤٨٧). ولعلّ هذه السلبية الجماهيرية الواسعة النطاق، العاجزة عن الفعل، سنوات إثر سنوات، الممتدة من عام النكبة (بما في

ذلك سلبية الشاعر النسبية أيضًا لغاية ١٩٦٧) مرورًا بنكسة حزيران[٤٠] وإلى هزيمة الخليج، هي نفسها أحد الأسباب الرئيسية لوجود هذه الفجوة الكبيرة القائمة بين السلطة وبين الشعب والتي تقود الشاعر بعد ربع قرن من الزمان تقريبًا، للتساؤل :

هل النظامُ، في الأساس، قاتلٌ؟
أم نحنُ مسؤولونْ
عن صناعة النظام؟

(«هوامش على دفتر الهزيمة»، قباني، ١٩٩٣ : ٥٠٩)

ولدى استمرارنا في قراءة القصيدة، نكتشف مرةً أخرى عمق الهوة السحيقة القائمة بين مصير الأمة من جهة، ومصير الحاكم من جهةٍ أخرى، وهذه المرة، زمن الحرب . فثمة ثمن له انتصاره الحاكم، تدفعه وكالعادة، الأمةُ المهزومة، لأنَّ الشعب والوطن ليسا إلا طوقًا من أكياس الرمل واللحم والدم، يضعه القائد الأعلى سورًا منيعًا ليصون به ثكنتة / دولته المبجّلة :

قد دخل القائد – بعد نصره –
لغرفة الحمّام
ونحنُ قد دخلنا
لملجأ الأيتام!!
...
نموتُ بالجملة في فراشنا
ويرفضُ المسؤولُ عن ثلاّجةِ الموتى
بأن يفصّلَ الأسباب
...
نموتُ مقهورينَ، منبوذينَ، ملعونينَ
منسيينَ كالكلاب
والقائدُ الساديُّ في مخبئِه
يُفلسفُ الخراب

(قباني، ١٩٩٣ : ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١)

وفي «الديك» يؤكد الشاعر من جديد، على غياب الشعب وغياب الوطن كليًا في ظل عدوانية الحاكم الذي «سرق السلطة بالدبّابة» و«ألغى وطنًا. ألغى شعبًا» (قباني، ١٩٩٣: ٥٣١). فالوطن والشعب في خانة، والدولة والحاكم في خانةٍ أخرى. حتى أنه حين يعود ويتكرر اصطباغ صراخ الحاكم بألوان الشرعية الدينية، تغيب المسافة بين الحاكم ومساحات نفوذه فينصهران في وحدة واحدة ليصبح الحاكم هو الدولة والدولة هي الحاكم:

يصرخ من مئذنة الجامع:
«يا سبحاني. يا سبحاني».
«فأنا الدولةُ، والقانون»
كيف سيأتي الغيثُ إلينا؟
كيف سينمو القمحُ؟
وكيف يفيضُ علينا الخير
وتغمرنا البركة؟
هذا وطنٌ لا يحكمه اللهُ[1]
ولكن تحكمه الديكة

(«الديك»، قباني، ١٩٩٣: ٥٣٦-٥٣٧)

وفي القصيدة التي تلي «الديك»، يُشبِّه الشاعرُ بلادهُ بشقةٍ مفروشة «يملكها شخصٌ يسمى عنترة»، هو الذي هبط على هذا العصر من صهوة الأسطورة لا لشيء وإنما لكي «يجمع الإيجار من سكانها». وفي مواضعَ أخرى من القصيدة:

هذي البلاد كلها
مزرعةٌ شخصيةٌ لعنترة...
كل الشبابيك
عليها صورةٌ لعنترة
كل الميادين هنا
تحمل إسمَ عنترة...
مدينةٌ مهجورةٌ مهجّرة...
لا شيء فيها يدهش السياح

إلا الصورة الرسمية المقرّرة
للجنرال عنترة...
ومُذ دخلنا المدرسة
ونحن لا ندرسُ الا سيرةً ذاتيةً واحدةً
تخبرنا عن عضلات عنترة...
لا شيء في إذاعة الصباح نهتم به.
فالخبرُ الأولُ فيها
خبرٌ عن عنترة.
والخبر الأخير فيها
خبرٌ عن عنترة...
لا أحدٌ
يجرؤ ان يسألَ أهلَ العلم في المدينة
هل وُجدَ الخالقُ قبل عنترة؟
أم وجد الخالق بعد عنترة؟
إنّ الخيارات هنا محدودةٌ
بين دخول السجن
أو بين دخول المقبرة

(«من يوميات شقة مفروشة»، قباني، ١٩٩٣: ٥٤١-٥٥٤)

هذه هي إذن سيرة البلاد - المزرعة الشخصية - التي «يهرّبها» لنا الشاعر عبر ديوانه هذا، فهي ليست إلا مجرد عزبة للحاكم السعيد، فيها يصبح السكانُ نزلاءَ غرباء في أوطانهم(٤٢)، يدفعون الضرائب جزيةً مقابل إقامتهم الجسدية فيها، في الوقت الذي فيه يُلغى كيانهم الروحي ويُسحق لكي يتماهوا عنوةً وفقط مع السيرة الذاتية الواحدة والصورة الرسمية المقررة للحاكم الأوحد، ذلك الذي تكاد سطوته على الناس أو الرهبة التي يزرعها في نفوسهم، تتجاوز المنزلة الإلهية، فالسجن والإعدام في نهاية المطاف، لا يأتيان هنا إلا عقابًا من سيد النظام وسلطان الدولة الغاضب، لا من سيد الكون ورب السموات والأرض.

وحين يعود بنا إلى عصر المأمون، يقول الشاعر في حكام هذا العصر:

أول قصرٍ
من قصور العلم والثقافة
أسسه الخليفة المأمون.
وجاءَ حكامٌ إلى بلادنا من بعدِه
تخصصوا في مهنة القتل
وفي هندسة السجون!!

(«تاريخنا ليس سوى إشاعة!»، قباني، ١٩٩٣: ٥٧٥)

أما ما «تُدعى الشورى»، فهي سيدةٌ «فُقِدت منذ القرن الأول» وها هي الأمة تبحث عنها «حتى في أمعاء الحاكم» لتجد «رأسًا مقطوعًا... جسدًا مغتصبًا... نهدًا مبتورًا». فالشعب منذ ميلاده، يسمع فقط «عن حكم الشورى وبأنَّ الشعب شريكٌ في التفكير وفي التدبير وفي التنظير كما تقضي أنظمةُ الشورى»، ولكن، هيهات:

بقينا في رسم الإيجارْ...
تحلبُنا الدولةُ كالأبقارْ
لا نعرفُ من يستأجرُنا.
لا نعرفُ من هو مالكُنا.
لا نعرفُ من في اليوم التالي يركبُنا
وبقينا نسألُ أنفُسَنا
هل هي شُورَى
أم ثورى؟

لكنّ الحاكمَ في الشرق الأوسطْ
احترف الرقصَ على أجساد الشعب...
واحرق أُممًا وعصورا...
وأفقنا في ذات صباحٍ...
لنلملمَ وطنًا مكسورا
لا لغةٌ...
تجمعُ بين الحاكم والمحكوم لدينا

إلا لغةُ البلطةِ والمنشارْ
يتكسّرُ وطني...
مثلَ قواريرِ الفخّارْ
تنقرضُ الأمّةُ بين الماء وبين الماء

(«البحث عن سيدة اسمها الشورى»، قباني، ١٩٩٣: ٥٨٠-٥٩٠)

وطن مكسور، هي تلك البلاد التي يحرق حكّامها أممها والتي تجيد فقط لغة القمع والتي «يديرُ المسدسُ فيها شؤونَ الحوارْ... حيث العروبةُ تغدو عقابًا وحيث الدعارةُ تصبح طُهرًا وحيث الهزيمةُ تغدو انتصارْ». إنها العالم المقلوب(٤٣)، «بلادٌ.. بدون بلادْ»، تبغي الرحيلَ من نفسها عبثًا(٤٤):

«تُعِدُّ حقائبها للرحيل وليس هناك رصيفٌ وليس هناك قطارْ» لأنّ الحكام فيها «قرروا أن تموت ليبقى النظام» («إلى أين يذهب موتى الوطن؟»، قباني، ١٩٩٣: ٥٩٥، ٥٩٧، ٦٠١، ٦٠٣).

في هذه القصيدة تظهر مأساة المواطن العربي بأقسى وأفظع صورها حيث يستحيل خروجه من وطنه سالما لأنّ الوطن أصبح شَرَك الحاكم، به يصطاد فرائسه، المواطنين، ليغذّي وجودَه هو ويضمن استمرارية بسط هيمنته.

وكأنّ كل ذلك لا يكفي، للدولة والحكام وسيلة أخرى للقمع، رسل كاذبون كآلهتهم، كتّابٌ موظفون، منسلخون عن هموم الأمة ومعاناتها، غريبون ومغتربون عن أنفسهم وشعبهم وأرضهم ودينهم وربهم:

ماذا يريدُ الأنبياءُ الكاذبونْ؟
الثائرونَ على دفاترِهمْ
وهُمْ عند النظامِ.. موظّفونْ.
...
مَنْ هؤلاءِ السادةُ المستشرقونْ؟
ولأيِّ شعبٍ؟
أيِّ أرضٍ؟
أيِّ دينٍ؟
أيِّ ربٍّ ينتمونْ؟

ويشاهدونَ جنازةَ الوطنِ القتيلِ أمامَهُمْ
تمشي
فلا يترَحّمونْ

(«الكتابة بالحبر السري»، قباني، ١٩٩٣: ٦١٤، ٦١٩، ٦٢٠)

إجمالية

لا شك في أن نزار قباني يتميّز عن غيره من الشعراء العرب المعاصرين إضافةً إلى نجوميته[45]، كونه اقتحم، ودون تردد، الطابو العربي من بابيه: خصوصيات المرأة ومناطقها المحرمة أولاً، و«خصوصيات» الحاكم و«مناطقه المحرمة»، ثانيًا. ولعل هذا الأمر هو سرّ ما يجمع بين عالمين مختلفين في شعره، صَعُب على النقاد استساغتهما معًا لأول وهلة.

من خلال العالم الثاني، شعره الهجائي، عرض علينا نزار قباني، صورة مكثّفة للواقع العربي تمتد مساحتها منذ نكسة حزيران على وجه الخصوص، مرورًا بحرب لبنان وحتى إلى ما بعد حرب الخليج وإتفاقيات أوسلو[46]. ولعلّ أبرز ما يتكشَّف عن تلك الصورة، تأكيد الشاعر على وجود خطين متوازيين لا يلتقيان أبدًا كمحور رئيسيّ في فلسفة مهندسي الدولة القومية العربية الحديثة. هذا المحور ما هو إلا ذلك التضاد القائم في مفهوم الدولة كبيت الحاكم من جهة، وفي مفهوم الوطن كبيت الأمة من جهة أخرى.

من منظار المثقف المبدع الغاضب المستقل، آثر الشاعر أن يصرخ صرخة الوطن بعيدًا عن جهازه الإداري، على أن ينضم إلى الجوقة الصامتة بعزفها سيمفونية كتمان صوت الوطن داخل الوطن. وهكذا، وإن مات شاعر الشعب والوطن بعيدًا عن شعبه وموطنه، إلا أنه نُقل في نهاية المطاف جثمانًا إلى الثرى الذي أحب. وعلاوةً على ذلك، فإنَّ أصداء صوته الجري، تظلُّ تتردد عابرةً الحدود المصطنعة للدويلات والكانتونات والممالك و«سلطنات القش والكرتون والشطرنج»، سابحةً بحرية مطلقة هذه المرة، لأنَّ الصوتَ دون صاحبه، يُعقل ولا يُعتقل، ولم يُخترَع بعد السجن الذي يستطيع أن يحتويه أو أن يحويه: «تذبحون، ربما، مغنيًا، لكنكم لن تذبحوا الربابة»[47] و«كلُّ من قاتلوا بحرفٍ شجاعٍ، ثمَّ ماتوا.. فإنَّهم شهداءُ»[48].

هوامش

١. «الآن وهو في ذمة التاريخ، يحتاج نزار إلى إعادة تقييم كشاعر، وأيضاً ككاتب. . . وما زال أمره موضع خلاف بين النقاد، وتناول النقد له كان قليلاً، إنما كان يتناوله الصحفيون بشغف لما لإسمه من بريق. . . ما كتب عنه كان أقرب للخبر منه إلى النقد» (العسكري، ١٩٩٨ : ٧٠).

٢. خلافًا لتصنيف النابلسي وللتبويب («هزيمة»، «نصر») الذي يقترحه باحث آخر (فقيه، ١٩٩٨ : ١٨٧-٢٠٢، ٢٠٢-٢١٨) وللمفهوم النفسي الذي طبقًا له يعزو أحدهم النبرة المختلفة في القصائد قبل وبعد يونيو ١٩٦٧، إلى «تكوين نزار المتقلب» (زيادة، ١٩٩٦ : ١٠٠) فإننا نرى أنه من الأجدى النظر إلى شعر القباني الاحتجاجي من منظارين هما السياسي (الموجه إلى العدو الخارجي – القوى الاستعمارية وإسرائيل) والهجائي (الموجه إلى العدو الداخلي – النظام وسلبيات المجتمع العربي). إنَّ إمعان النظر في التوجه العام لشعر نزار السياسي (والذي لا نبحثه هنا)، قد يدحض الآراء القائلة في شعوبية نزار وعدميته (فاضل، ١٩٨٩ : ٩-٢١). هذا الشاعر الذي يهجو الجماهير وحكامهم في شعره الهجائي، نراه في شعره السياسي يقف وقفة دفاع عن الأمة وقضاياها:

لا تسكروا بالنصر
إذا قتلتم خالدًا
فسوف يأتي عمرو
وإن سحقتم وردة
فسوف يبقى العطر. . .
هزمتم الجيوشَ. . إلا أنكم لم تهزموا الشعور
قطعتم الأشجار من رؤوسها
وظلّت الجذور. . .
ليس حزيرانٌ سوى يومٍ من الأيام
وأجملُ الورود، ما ينبتُ في حديقة الأحزان»

«منشورات فدائية على جدران إسرائيل» (١٩٧٠)، قباني، ١٩٩٧ : ١٦٩، ١٧٦، ١٨٣) وانظر أيضًا القصائد: رسالة جندي في السويس (١٩٥٦)، جميلة بو حيرد (١٩٥٧)، فتح (١٩٦٩)، عرس الخيول الفلسطينية (١٩٧٣؟)، ملاحظات في زمن الحب والحرب (١٩٧٣)، تعريف غير كلاسيكي للوطن (٢) (قباني، ١٩٩٧)، السمفونية الجنوبية الخامسة (١٩٨٥) (قباني، ١٩٩٣)، المهرولون (١٩٩٤) (مصطفى، ١٩٩٨).

٣. هل كان المتنبي أيضًا ساديًا في هجائه لكافور الإخشيدي صاحب مصر حين قال:

«سادات كلّ أناس من نفوسهم
وسادة المسلمين الأعبُد القزمُ
أغاية الدين أن تحفوا شواربكم
يا أمّةً ضحكت من جهلها الأممُ»
(المتنبي، ١٩٩٤: ٣٧٩)
وكذلك ابن عنين حين قال:
«قد أصبح الرزقُ ما له سببٌ
في الناس إلا البغاء والكذبُ»
(ابن عنين، ١٩٤٦: ٢١١)
وقوله في شرف الدين يعقوب:
«لا شيء أخز[ى] من دمشق وحالها
يعقوبُ سائسُها فبئس الحالِ»
(ابن عنين، ١٩٦٠: ٣٣)
وكذلك مظفر النواب حين يقول:
«هل وطن تحكمه الأفخاذ الملكية
هذا وطن أم مبغى؟»
(النواب، ١٩٩٦: ٤٨١)
وكذلك أقوال متعددة لجيل كامل من الشعراء أمثال بدوي الجبل ومحمد مهدي الجواهري وعمر أبو ريشة في شعره القديم وسليمان عيسى وأمل دنقل وأدونيس ومحمد الماغوط وخليل حاوي وتيسير السبول وآخرين.

٤. «إذا خسرنا الحرب، لا غرابة
لأننا ندخلها
بكل ما يملكه الشرقي من مواهب الخطابة
بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة
لأننا ندخلها
بمنطق الطبلة والربابة»
(قباني، ١٩٩٣: ٤٧٧)
وانظر التحليل لهذه القصيدة ضمن دراسة مقارنة حول معالم البوصلة النفسية والحضارية في الفكر والإبداع العربي والعبري المعاصرين: (حمدان، ٢٠٠٠: ١٧٤-١٩٢).

٥. ومن باب المفارقة، في «قصيدة اعتذار لأبي تمام» (١٩٧١)،
يعرّف نزار قباني الشعر تمامًا كما يريده النابلسي:
«أبا تمام: إنّ الشعرَ في أعماقه سفرٌ
وإبحارٌ إلى الآتي.. وكشفٌ ليس ينتظرُ»
(قباني، ١٩٩٧: ٣٥١)

٦. منذ عام ١٩٤٤، ميلاد صدور ديوانه الأول وحتى حزيران ١٩٦٧، لم ينظم نزار سوى أربع قصائد سياسية منها واحدة هجائية فقط هي «الحب والبترول» عام ١٩٥٨ والتي يعتبرها أحد النقاد «البداية الحقيقية لنشأة الهجاء السياسي في شعره» (أبو علي، ١٩٩٩: ١٧٣). تجدر الإشارة إلى القصيدة الهجائية الاجتماعية الأولى «خبز وحشيش وقمر» التي نظمها عام ١٩٥٤ كونها في رأي الأديب السوري عبد الهادي البكار أول قصيدة تشخص أمراض المجتمع العربي. لدى نشرها، واجهها البرلمان السوري بحملة ضارية «وكان نزار وقتها في بداية مشواره في السلك الدبلوماسي السوري وانصبت عليه اللعنات مطالبة برأسه وبطرده من السلك الدبلوماسي بل وحرمانه من أي وظيفة» (مصطفى، ١٩٩٨: ٢٢٤).

٧. ومع هذا، يتهم النابلسي نزار بالسادية واستعمال السوط «الذي تكلم عنه فرويد» والمازوخية عندما يقول الشاعر: «لامست سياط حزيران ظهورهم فأدموها، وباسوا كف من ضربا» (النابلسي، ١٩٨٦: ٥٠٠-٥٠١) وكأن هزيمة حزيران نتيجة مباشرة لسادية نزار وكأن تسليم الجماهير بالأمر الواقع هي أيضًا مستمدة من مازوخية الشاعر. في موقع آخر من كتابه، يصف النابلسي أفعالاً استعملها القباني في شعره مثل «سرقوا، باعوا، كسروا» وكأنها «سياط استعملها نزار لجلد نفسه، وجلد القارئ معه» (النابلسي، ١٩٨٦: ٥٠٣). ففي حين يصف الشاعر أفعالاً تابعةً لسوط السلطة، يصرّ الناقد على اعتبارها أفعالاً ناجمةً عن سوط الكلمة الشعرية فحسب. هكذا ينقل الناقد عملية الجلد الفعلي الموجودة خارج النص الأدبي والتي يصفها الشاعر الهجائي، إلى مجرد جلد بالكلمات، الأمر الذي يغيّب المواطن والسلطة ليحل مكانهما القارئ والشاعر وبينهما الناقد الذي يسعى بكل ما لديه لإنقاذ الأول من سر الأمه. ولعل هذا السر يكمن في محاولة من الناقد لإبطال هزيمة الواقع ليحل مكانها «شعر سياسي انهزامي» لأن «الشعر السياسي الحقيقي»، كما يقول، «هو الذي يغني أغاني النصر في هزيمة الواقع» (النابلسي، ١٩٨٦: ٥١١، ٥١٢). شاكر النابلسي لم يكن الوحيد الذي اتهم نزار بالسادية وجلد الذات العربية وإن كان أكثرهم وضوحًا وإلحاحًا. انظر مثلاً: فاضل، ١٩٨٩: ١١، ١٧؛ العسكري، ١٩٩٨: ١٨١؛ أبو علي، ١٩٩٩: ١٥٧. عمليًا، وإضافةً إلى ما ذكر، يمكن إجمال الإتهامات التي انهمرت على القباني عبر الصحف والمجلات العربية مدة نصف سنة تقريبًا بعد نشر قصيدته «هوامش على دفتر النكسة»، كما يلي: إنه المسؤول الأول عن الهزيمة بما نشره خلال عشرين عامًا من شعر عاطفي ساعد على الانحلال ولا

يحق له كتابة الشعر الوطني أو السياسي لأنه وهب نفسه كل تلك الفترة للشيطان والمرأة والغزل الفاحش ولأن ولادته بعد يونيو ١٩٦٧ كشاعر ثوري، هي ولادة غير طبيعية ولأنه يثبط الهمم ويقتل الأمل (مصطفى، ١٩٩٨ : ١٧).

٨. عن فعل الهجاء في مسرح دريد لحام ومحمد الماغوط، أنظر: حمدان، ١٩٩٩ : ٦٣-٩٦.

٩. يحدثنا النابلسي عن شاعر سوداني معروف (له) مؤيداً قوله: «إن الشعر السياسي العربي، لا يساوي فردة جورب عتيق» (النابلسي، ١٩٨٦ : ٢٠٨).

١٠. «محاكمة نزار قباني» هو عنوان الفصل الأول من كتاب جهاد فاضل «قتاقيت شاعر». في هذا الفصل، يتهم الناقد نزار برؤيا شعوبية لا ثورية وبالسادية وبالنزعة التدميرية من الناحية الفكرية، وبالمباشرة وانعدام الوحدة العضوية من الجانب الشعري. أنظر: فاضل، ١٩٨٩ : ٩-٢١.

١١. «إستكناه نقدي لنزار قباني» هو العنوان الذي اختاره شاكر النابلسي لكتابه. إنّ مجازية العنوان لا تزيل الشبهات عن كونه كذلك رمزاً لا شعورياً ربما لتوجهات شخصية أكثر من كونها أدبية محضة. في كتاب آخر له، يحدثنا الناقد عن بحث مطول يعده (عام ١٩٨٦) حيث يلجأ في كتابته «إلى الأسلوب العلمي الاستقصائي» متناولاً «فن» عادل إمام بعنوان «المال الحرام في جيوب عادل إمام»، يتحدث فيه «عن الملايين التي كسبها الفنان عادل إمام من وراء تقديمه فن الفضائح وفن التهريج». إضافةً إلى ذلك، فالنابلسي يتهم إمام بمحاولة «هدم كيان اللغة العربية و(مسخرتها)» ثم يتساءل: «هل هذا النوع من الفن هو إحدى شباك القتل المنصوبة للمواطن العربي وهل يمكن أن يكون مثل هذا الفنان «العظيم» أحد الصيادين؟». وقد يتبادر إلى الذهن بأن أحد الأسباب على الأقل لمحاكمة عادل إمام أيضاً، اعتقاد الناقد بأنّ «أفلام عادل إمام بالذات سينما احتجاجية» (النابلسي، ١٩٨٦ : ٣٩، ٤٣، ٤٩، ٤٦).

١٢. من «هوامش على دفتر النكسة»، قباني، ١٩٩٣ : ٤٧٥. في أعقاب نشر هذه القصيدة للمرة الأولى في مجلة «الآداب» اللبنانية مباشرة بعد الحرب، «صودرت المجلة... وأحرقت أعدادها في أكثر من مدينة عربية ونسخت آلاف الصفحات من القصيدة وانتشرت بطريقة سرية» (رضوان، ١٩٩٩ : ١١٢).

١٣. يصف عبد المحسن طه بدر جانباً من هذا التحول للشاعر من خلال حديثه عن ديوانه «يوميات امرأة لا مبالية»، بقوله: «أراد أن يعقد صلحاً بين العالم الوهمي الكرتوني المسطح الذي عاش فيه قبل حزيران وعالم ما بعد حزيران، وهو طموح كبير يستحق منا كل تقدير» (بدر، ١٩٨١ : ١٢٣).

١٤. يستثني هذا الحديث نظرة الشاعر لعبد الناصر كرمز قومي ووطني وحيد لا شريك له في فئة الحكّام. فعبد الناصر هو «آخر الأنبياء» («جمال عبد الناصر»، قباني، ١٩٩٧ : ٣٥٥) و«الهرم الرابع» (قباني، ١٩٩٧ : ٣٦٧-٣٧٢) و«المعلم الكبير» («رسالة إلى جمال عبد الناصر»، قباني، ١٩٩٧ : ٣٧٩) و«المهدي» و«المحرر» و«أبو الثورات» و«رفيق صلاح الدين» («إليه في يوم ميلاده»، قباني، ١٩٩٧ : ٣٨٥، ٣٨٦، ٣٨٧). تجدر الإشارة هنا إلى وقوف عبد الناصر إلى جانب الشاعر في أثناء الحملة التي

شنت عليه إثر نشر قصيدته «هوامش على دفتر النكسة» فقد أعطى تعليماته آنذاك لوزارة الإعلام المصرية بالسماح بتداول القصيدة وعدم منع الشاعر من دخول مصر (مصطفى، ١٩٩٨: ٢٣).

١٥. هذا الفصل يتناول ديوان القباني من عام ١٩٨٦ بعنوان «قصائد مغضوب عليها» (قباني، ١٩٩٣).

١٦. قباني، «ضد كل شيء» (مصطفى، ١٩٩٨: ١٧٤).

١٧. «تقرير سري جداً.. من بلاد (قمعستان)»، قباني، ١٩٩٣: ٢٧–٤٤).

١٨. ديونيسوس (Dionysus) ذي الرغبات الجامحة، هو إله الانفعالات والخمر والموسيقى والخصب والبعث الشعبي عند الإغريق. ديونيسوس لم يُعتبر واحداً من آلهة الأولمب وقد مثل الطبقات الدنيا وحلم الوحدة الطبيعية بين البشر قبل تقسيم العمل وتشكيل المبنى الهرمي في المجتمع.

١٩. أبولون (Apollo)، شقيق ديونيسوس ونقيضه. هو إله الطب والجمال الرجولي عند الإغريق، حامي القطعان والأسوار والأماكن المقدسة والقصور، شريك في وضع الدساتير للمدن الجديدة ورمز للتناسق والنظام والانضباط السلطوي ومُثُل الحضارة الرسمية وللتيارات المحافظة والطبقات العليا.

٢٠. في موضع آخر من قصيدة سابقة يشبه الإنسان (لا الوطن) بالصرصار: «... يصبح الإنسان في موطنه أقلَّ من صرصار» («المتلون» (١٩٦٨)، قباني، ١٩٩٧: ١٠٤).

٢١. «لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان»، قباني، ١٩٩٣: ١٠٠.

٢٢. أنظر: «درس في الرسم»، قباني، ١٩٩٣: ٦٢٩–٦٣٠.

٢٣. هذا الفصل يتناول ديوان القباني من عام ١٩٨٨ بعنوان «تزوجتك أيتها الحرية» (قباني، ١٩٩٣).

٢٤. «الطابور»، قباني، ١٩٩٣: ٣٣٧.

٢٥. «إلى أين يذهب موتى الوطن؟»، قباني، ١٩٩٣: ٦٠٠.

٢٦. «إلا الكلمة»، قباني، ١٩٩٣: ١٦٧. وفي قصيدة أخرى له، يقول ما يشبه ذلك: «إذ صادروا وطن الطفولة من يدي فلقد جعلت من القصيدة موطناً» («هذا أنا»، قباني، ١٩٩٣: ٣٣٠).

٢٧. «إكتئاب»، قباني، ١٩٩٣: ١٥٩.

٢٨. «وطن بالإيجار»، قباني، ١٩٩٣: ١٨٨.

٢٩. «لو شاءت الأقدارُ أن تكون كاتباً

يجلس تحت جثة الصحافة النفطية

فهذه نصائحي إليك:

...

لا تقل لحاكمٍ: إنَّ قباب قصره

مصنوعةٌ من جثث الرعية»

(النصائح الذهبية في أدب الكتابة النفطية، قباني، ١٩٩٣: ٢٥٣، ٢٥٥).

٣٠. «من علّمني حبًا .. كنت له عبدًا»، قباني، ١٩٩٣ : ٢٠٦، ٢١٠.

٣١. «حوار مع امرأة غير ملتزمة»، قباني، ١٩٩٣ : ٢٢٧، ٢٣٠.

٣٢. أنظر: ملاحظة رقم ٣٧.

٣٣. هذا الفصل يتناول ديوان قباني من عام ١٩٨٩ بعنوان «الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق» (قباني، ١٩٩٣).

٣٤. «هناك بلاد»، قباني، ١٩٩٣ : ٣١٩–٣٢٠.

٣٥. «هذي بلادٌ نصفها زنزانةٌ ونصفها حرّاس» (من «قراءة ثانية لمقدمة ابن خلدون»، قباني، ١٩٩٣ : ٣٨٥).

٣٦. الانتصار المعنوي في القصيدة الهجائية (خوف الحكام من كلمة يطلقها شاعر خلاق) هو البديل للانتصار المادي الذي يفتقر إليه الشاعر خارج النص. عن الانتصار المعنوي في الأدب، أُنظر: (Lunacharsky، ١٩٦٥ : ٣٠٨–٣١٠).

٣٧. في «هوامش على دفتر الهزيمة»، يظهر مرةً أخرى جليًا هذا التوتر القائم بين رموز الدولة (الأصنام) ورموز الوطن (النخل) على النحو التالي:

«هم يقطعون النخل في بلادنا

ليزرعوا مكانه

للسيد الرئيس، غابات من الأصنام!»

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ رموز الدولة في شعر نزار قباني، هي دائمًا عناصر جمادية مصنوعة بيد بني البشر ولكن تنقصها الحياة كالأسوار وقباب القصور والتماثيل والتصاوير والسجون والمقابر والبلطة والمنشار والمسدس وثلاجات الموتى بعكس رموز الوطن الحية كالدراق والورد والأشجار والسنابل والحمام والعصافير والمستمدة كلها من البيئة الطبيعية. هذا الأمر يعود بنا إلى الرؤية التي وفقها يقبل الشاعر سيادةً واحدةً لا بديل لها على الأرض هي سيادة الله فقط:

«لم يطلب الخالق من عباده

أن ينحتوا يومًا له

مليون تمثال من الرخام»

(قباني، ١٩٩٣ : ٥١٤)

حول عنصر الخلط بين الأجناس كأداة للهجاء، أنظر: حمدان، ١٩٩٩ : ٧٧–٨٣.

٣٨. هذه التيما موجودة أيضًا في «المتلون» التي كتبت عامًا بعد حرب ١٩٦٧ : «حين تصير خوذةٌ كالربِّ في السماء، تصنع بالعباد ما تشاء» (قباني، ١٩٩٧ : ١٠٧) وفي «هوامش على دفتر الهزيمة» فيها يطلق الشاعر سهامه الهجائية باتجاه الرئيس العراقي عشية انتهاء حرب الخليج عام ١٩٩١ :

في كل عشرين سنة
يأتي إلينا نرجسيٌّ عاشقٌ لذاته
ليدّعي بأنه المهديُّ، والمنقذُ،
والنقيُّ، والتقيُّ، والقويُّ
والواحدُ، والخالدُ
والحكيمُ، والعليمُ، والقدّيس،
والإمام
(قباني، ١٩٩٣: ٥٠٥)
أنظر أيضاً: «الخطاب»، قباني، ١٩٩٧: ٢٧٤.

٣٩. هذا الفصل يتناول ديوان القباني من عام ١٩٩١ بعنوان «هوامش على الهوامش» (قباني، ١٩٩٣).

٤٠. أنظر مثلاً:

حين يصير الناس في مدينة
ضفادعاً مفقوءة العيون
فلا يثورون ولا يشكون
ولا يغنّون ولا يبكون
ولا يموتون ولا يحيون...
حربُ حزيران انتهت
فكل حربٍ بعدها، ونحنُ طيّبون
أخبارُنا جيّدةٌ
وحالُنا – والحمدُ لله – على أحسنِ ما يكون
جمرُ النراجيل على أحسنِ ما يكون
وطاولاتُ الزهر – ما زالت –
على أحسنِ ما يكون...
ونحنُ قانعون
بالحربِ قانعون.. والسلم قانعون
بالحرِّ قانعون.. والبرد قانعون
بالعقم قانعون.. والنسل قانعون
بكل ما في لوحنا المحفوظ في السماء
قانعون

(«المثلون» (١٩٦٨)، قباني، ١٩٩٧: ١٠٤، ١١٢، ١١٩)

٤١. أنظر ايضاً ملاحظة رقم ٣٧.

٤٢. في قصيدة أخرى، يقول الشاعر في انفصال الحاكم عن الشعب وقضاياه:

قم يا طويل العمر

من حجرتك الوردية

وافتح شبابيكك

للشمس، وللعدل، وللرعية

فما رآك الشعب من آخر أيام بني أمية

...

هل يا طويل العمر.. في بلاطكم

خريطةٌ صغيرةٌ.. للضفة الغربية؟؟

(«الوصية»، قباني، ١٩٩٧: ٢٥٧، ٢٥٨)

٤٣. أنظر ايضاً:

حين يصير الحرف في مدينة

حشيشةً يمنعها القانون

ويصبح التفكير

كالبغاء

واللواط

والأفيون

جريمةً يطالها القانون...

حين يصير العدل في مدينة

سفينةً يركبها قرصان

(«المثلون» (١٩٦٨)، قباني، ١٩٩٧: ١٠٣، ١٠٥)

لموضوع العالم المقلوب في الأدب العربي الحديث، صلة وثيقة مع «أشراط الساعة»، المصطلح من التراث الإسلامي الذي يشير إلى ظهور علامات تدل على اقتراب يوم القيامة. أنظر: سنير ١٩٩٥: ٢٣–٣٦؛ Snir، ١٩٩٤، ص ٥١–٧٥. عن العالم المقلوب في الادب العربي الحديث، أنظر: Snir، ١٩٩٤، ص ٥١–٧٥.

٤٤. أنظر ايضاً: «تهاجر الأشجارُ من جذورها، يهربُ من مكانِهِ المكان» («المثلون» (١٩٦٨)، قباني، ١٩٩٧: ١٠٢).

٤٥. يقول الشاعر فاروق جويدة إن نزار أول من وضع أسطورة الشاعر النجم حيث كانت النجومية عادة تخص أهل الفن (مصطفى، ١٩٩٨ : ٢٢٣).

٤٦. أنظر مثلاً قصيدة «المهرولون» (١٩٩٤) (مصطفى، ١٩٩٨ : ٩٠–٩٧) التي تسخر من إتفاقيات أوسلو وتعتبرها «صلحًا كاريكاتوريًا»، والتي وصفها نجيب محفوظ «قصيدة قوية وموقف ضعيف» لانها ترفض العملية السلمية دون ان تطرح بديلاً لها. ردًا على ذلك، يقول الشاعر: «ليس من وظيفة القصيدة ان تقترح الحلول وتجد البدائل وتكتب الروشيتات للمرضى والمعاقين. . . والذي يدعو إلى الدهشة. . . مطالبتي بتقديم بديل لعملية السلام المتعثّرة كأنني السكرتير العام للأمم المتحدة أو عضو دائم من اعضاء مجلس الأمن أو كأنني المسؤول عن صياغة النظام العالمي الجديد. . . هو (محفوظ – م.ح) تلميذ المدرسة الساداتية. . . وأنا (قباني – م.ح) تلميذ المدرسة الناصرية. . . موقفان منفرجان ونقطتان لا تلتقيان أبدًا» (مصطفى، ١٩٩٨ : ٨٩، ٨١، ٨٥، ٨٧).

٤٧. «القصيدة تطرح أسئلتها»، (١٩٨٩) قباني، ١٩٩٣ : ٣٥٤.

٤٨. «إفادة في محكمة الشعر» (١٩٨٩) قباني، ١٩٩٧ : ٤٠٩.

مصادر

– بدر، عبد المحسن طه. حول الاديب والواقع (دار المعارف، القاهرة).
– حمدان، مسعود. «الاستراتيجية المرفعية لفعل الهجاء في مسرح دريد لحام ومحمد الماغوط»، الكرمل ٢٠ (١٩٩٩) ٦٣–٩٦.
– حمدان، مسعود. «حجر سيزيف والفاكهة الضائعة: إنعكاسات التوجهات النفسو–حضارية في الفكر والإبداع العبري والعربي المعاصرين»، في: بين عبار لعراب ب، ٢٠٠٠ : ١٧٦–١٩٢.
– رضوان، محمد. نزار قباني شاعر الحب والحرية والجمال (مركز القادة للكتاب والنشر، القاهرة ١٩٩٩).
– زيادة، أحمد. نزار شاعر الحب والمرأة والسياسة ما له وما عليه (دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦).
– سنير، رؤوبين. «قراءة في قصيدة – أباريق مهشّمة – لعبد الوهاب البياتي»، الكرمل ١٦ (١٩٩٥) ٧–٥٣.
– العسكري، صبري. نزار قباني والثورة العربية (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٨).
– أبو علي، نبيل خالد. نزار قباني شاعر المرأة والسياسة (مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٩).
– ابن منير، أبو المحاسن محمد بن نصر. ديوان ابن منين (دمشق ١٩٤٦).
– ابن منين، أبو المحاسن محمد بن نصر. نسخة تاسعة من ديوان ابن منين (مطبوعات المجمع العلمي العربي

بدمشق، دمشق ١٩٦٠).

- فاضل، جهاد . فتافيت شاعر : وقائع معركة مع نزار قباني (دار الشروق، بيروت / القاهرة ١٩٨٩) .
- فقيه، يونس . ملامح الالتزام القومي في شعر نزار قباني (دار بركات للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٨) .
- قباني، نزار . الاعمال السياسية الكاملة، الجزء السادس (منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٩٣) .
- قباني، نزار . الاعمال السياسية الكاملة، الجزء الثالث (منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٩٧) .
- قباني، نزار . الاعمال النثرية الكاملة (منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٩٧) .
- المتنبي، ابو الطيب احمد بن الحسين . ديوان المتنبي، تحقيق عبد المنعم خفاجي وآخرون (مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٤) .
- مصطفى، نوال . نزار وقصائد ممنوعة (مركز الراية للنشر والإعلام، القاهرة ١٩٩٨) .
- النابلسي، شاكر . الضوء واللعبة : استكناه نقدي لنزار قباني (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦) .
- النابلسي، شاكر . الزمن المالح (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٦) .
- النواب، مظفر . الاعمال الشعرية الكاملة (دار قنبر، لندن ١٩٩٦) .

Lunacharsky, A. "Jonatan Swift and 'A Tale of a Tub'", in On Literature and Art (Lebeder, A. ed.) (Moscow 1965).

Snir, R. "The World Upsidedown in Modern Arabic Literature: New Literary Rendition of an Antique Religious Topos", Edebiyat 5 (1994) 51-75.

باحث فلسطيني بدرجة دكتوراة في موضوع المسرح والأدب الحديث في جامعتي حيفا والقدس، مقيم في عسفيا / الكرمل

رياض كامل

شكيب جهشان : لجأنا مرّتين . .

لا نبالغ إذ نقول بأن أدبنا الفلسطيني شعرًا وقصة ورواية عبارة عن صورة فوتوجرافية لتاريخ هذا الشعب منذ بدايات القرن العشرين وحتى أيامنا هذه . إذ أن الظروف الخاصة التي مرّ بها هذا الشعب من تشرّد وضياع وتخوّف من الآتي، جعلت معظم الأدباء يتصدّون لهذه الأحداث ويعكسون هذه التخوّفات من خلال كتاباتهم. وقد اختلفت الأساليب من كاتب لآخر إلّا أن القضية الرئيسية ظلّت تؤرق معظم الكتاب الفلسطينيين، فمنهم من تجاوب أكثر ومنهم من تجاوب أقل. وشكيب جهشان الذي فارقنا قبل فترة وجيزة (١٤/٢/٢٠٠٣) هو أحد شعرائنا الذين عملوا على تصوير واقع الأقلية العربية في هذه البلاد . فلا غرو إذ وجدنا أن هناك أحداثًا غنية قدّم نقلها وتصويرها شعرًا، إذ أنه كان سريع التجاوب مع الأحداث السياسية والاجتماعية التي تحيط به.

كان ميلاده في قرية المغار الجليلية لعائلة فلاحين كادحة، مثلها مثل معظم عائلات قرانا في تلك الأيام . فتشبّع من هذا الجو حتى كان ديوانه « أذكر » عبارة عن ست عشرة لوحة يستذكر من خلالها أحداثًا هامة مرّت بها قريته المغار . عُرف الطفل شكيب كأحد النجباء المتميّزين بين أترابه، فكان محطّ أنظار الكبير والصغير في طفولته وبداية جيل البلوغ والشباب، حتى حيكت حوله الكثير من الحكايا التي تروي تميّزه في المدرسة الابتدائية وحب المعلمين الخاص له . فكان مثالاً لذلك الإنسان الذي لا يعرف الكلل والملل ولا ينحني أمام مسألة علمية تواجه الطلاب آنذاك . في تلك الأيام وبالتحديد في سنوات الأربعين كانوا قلّة أولئك الذين ينهون التعليم الإبتدائي، نظرًا للأوضاع الاقتصادية التي عاشها الفلسطينيون، حيث توجّب على الأبناء أن يتركوا المدرسة صغارًا والانضمام إلى الكبار في تحصيل لقمة العيش والعمل في فلاحة الأرض، أو السفر إلى مدينة مجاورة في ظروف صعبة جدًا للمساهمة في تربية الأخوة والأخوات . أما شكيب وأخوته جميعًا من الذكور والإناث فقد أنهوا التعليم الإبتدائي والثانوي، أو أكثر.

إنّ هذا التحدي وهذا الإصرار في سبيل التحصيل الأفضل كان ميزة ملائمة لشكيب جهشان. فقد ترك القرية مع إخوته ليدرسوا في مدينة الناصرة، كأهم مركز عربي في منطقة الجليل حيث تابعوا التحصيل الثانوي. وهنا يبرز الطالب شكيب جهشان ويحصل على محبة وتقدير معلّميه وزملائه الطلاب.

وما كاد ينهي المرحلة الثانوية حتى بدأ عملية التدريس في إحدى قرى الشمال. وحتى لا تتجنّى على هذا الإنسان فإني أرى أن أشير إلى رسالة كان قد كتبها للأستاذ الباحث البروفيسور ساسون سوميخ بتاريخ ١٣/ ١٠/ ٩٢، وكان قد أعطاني منها نسخةً كأحد الأشخاص الذين اهتموا بأدبه وشعره، كتب فيها يقول:

« ولدتُ في الحادي والعشرين من تموز عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين في قرية المغار الجليلية، لأبوين قرويين، كانت حالتهما المادية أقرب إلى العسر منها إلى اليسر.

« كنت الإبن الثاني في العائلة، ولي علاوة على أخي البكر، أخ آخر، وثلاث أخوات، لجأنا جميعًا، أنا وعائلتي، مرتين، مرة هربًا من الحرب، ومرة مبعدين.. كانت دراستي الابتدائية في مدرسة القرية ذاتها، أما دراستي الثانوية فكانت في مدرسة الناصرة الثانوية البلدية، حيث زاملت راشد حسين وسميح القاسم. عملت في التعليم مباشرة بعد تخرجي من المدرسة الثانوية، تعلّمت في السنتين الأوليين من عملي في مدرسة دير الأسد الابتدائية، وكان محمود درويش آنذاك تلميذًا في الصف الثامن، وقد علّمته اللغة العبرية. وهناك شهدت محاولاته الشعرية الأولى.

« عام ألف وتسعمئة وسبعة وخمسين انتقلت إلى العمل في مدرسة الرامة الثانوية معلمًا للغة العربية وآدابها. وقد كنت أعمل هناك، وأستكمل في الوقت ذاته، في دورات تأهيليّة في الجامعة العبرية في القدس.

« لقد عملت في مدرسة الرامة الثانوية ما يزيد على ثلاثين عامًا، وبعض الشعراء والكتّاب في بلادنا، تلقوا تعليمهم الثانوي في هذه المدرسة، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، الكاتب القاص محمد نفاع، والشاعر حسين مهنا، والناقد نبيه القاسم.

« أنا الآن أعمل في مدرسة المطران في الناصرة، حيث أعيش مع عائلتي.. كتبت الشعر أول ما كتبته في أثناء دراستي الثانوي ونشرت عشرات القصائد في صحف البلاد ومجلاتها الصادرة باللغة العربية، هذا وقد نشرت بعض الصحف الصادرة في العالم العربي شيئًا من هذا الشعر... ».

أحب شكيب جهشان عمله وعُرف كأحد أشهر معلمي اللغة العربية في البلاد، حيث

أمضى أربعة عقود ونيف في مهنة التعليم. وكان ديوانه الأول مهدى لطلابه فجاء بعنوان «أحبكم لو تعرفون كم» (١٩٨٨)، ضمّنه مجموعة من القصائد يعبّر فيها الشاعر عن صدق عواطفه تجاه طلابه بعد ثلاثة عقود ونيف من عمله كمدرّس. ولعله قد تميّز بانفراده بديوان شعر يلخص فيه تجربته في حقل التعليم. لقد رأى جهشان في التعليم رسالة إنسانية وأخلاقية ووطنية، فدعا طلابه إلى حب الأرض والوطن والوقوف في صفّ العمال والعاملين والكادحين والمناضلين، وعدم التواني أو التراجع أمام التحديات مهما كان نوعها. كما عكس الديوان مشاعر المعلم تجاه طلابه وهو يراهم محلّقين في فضاء العلم بعد رحلة التعلّم التي ساهم بها، فرأى نفسه معلمًا مرشدًا وأبًا وصديقًا لطلابه، فجاءت كلماته حارّة، صادقة وحميمة:

«أحبكم
لو تعرفون كم بحبٍّ زارعٍ
بذارة
تلوّنُ الوهادَ والسهولَ والأكمْ
لو تعرفون كمْ
يبلّلُ الزراعُ سكةَ الحراثْ
أدمعًا
ودمْ»

(أحبكم لو تعرفون كم - ص٥٤)

بعد هذا الديوان توالت الإصدارات متتابعة، مع الإشارة إلى أن شكيب جهشان تأخر في إصدار دواوينه، إذ كانت جاهزة تنتظر الناشر فترة طويلة. ولما أصدر ديوانه الأول تتالت الأخرى سريعًا، حتى أنه أصدر أحيانًا كتابين في نفس العام. هذا يؤكد على أن جزءًا كبيرًا من هذه الدواوين كانت جاهزة للنشر منذ فترة طويلة.

لم تكن عملية النشر والإصدار في بداياتها مفاجأة للقراء، لأن جهشان ينشر أشعاره منذ زمن بعيد، وقد عرف كأحد الشعراء البارزين، دون أن يصدر دواوينه. مهما يكن من أمر فإن للكتاب دوره في الانتشار والوصول قريبًا وبعيدًا. ولعلّ هذا التأخر، برأيي، لم يكن في صالح الشاعر، فتأخر في الوصول إلى البعيد، كذلك لم يتسنَّ للدارسين والنقاد والباحثين أن يتناولوا إنتاجه الأدبيّ، لأن ذلك ليس بالأمر السهل بالنسبة للباحث. وقد

رأينا بعض الدراسات التي تصدر في العالم العربي لا تعطي هذا الشاعر حقه، كما هو جدير به. ففي بعض هذه الدراسات لم يرد اسمه قط رغم أنه ينشر قصائده في الصحف والمجلات منذ فترة طويلة. أما وقد أصدر دواوينه منذ سنة ١٩٨٨ فقد تناول النقاد والدارسون إنتاجه بالبحث والتنقيب. إذ أن معظم النقاد المحليين قاموا بنشر دراساتهم حول دواوينه. كما تمّ مسرحة مطوّلته الشعرية «أذكره». لكن يبقى السؤال: هل نال شكيب جهشان حقه من الدراسة؟

إن عدم وجود نقاد متفرّغين، هنا في هذه البلاد، يظلم الكثير من الأدباء والمبدعين، فلا توجد لدينا حركة نقدية منهجية، لانعدام التفرّغ، كما ذكرت، ولأسباب عديدة أخرى، لا مجال لذكرها هنا. كما أن التأخر في الإصدارات – كما ذكرت، لم تكن في صالح الشاعر شكيب جهشان. وإني لأرى أن هذا الشاعر يستحق تخصيص دراسات أكاديمية منهجية وأبحاث نقدية تعطي هذا المبدع حقه لإعادة تقييم إنتاجه.

يلاحظ القارئ لشعر جهشان مدى التصاق الشاعر بقضايا شعبه وهمومه، فكان للتهجير والرحيل والانتفاضة الأولى بالذات نصيب كبير من إنتاجه، فصوّر ظروف الإنسان الفلسطيني الذي بقي فوق ترابه يحاول متابعة مشوار الحياة بعزّة وكرامة. وفي شعره نشتمّ رائحة القرية الفلسطينية بأجوائها الفلاحية، ذلك الرصيد الذي اكتسبه صغيرًا من قريته – مسقط الرأس – المغار الجليلية، ثم قرية الرامة الجليلية التي عاش فيها ما يقارب ثلاثة عقود من الزمن. ومن يعرف هاتين القريتين يلمس مدى انعكاس أجوائهما في شعره. ولما انتقل للسكن في مدينة الناصرة تفاعل مع أجوائها وهمومها فصوّرها في شعره بشغف العاشق، خاصة أنها المدينة الخالدة التي تحمل عبق التاريخ الإنساني، وهي المدينة التي تعلّم بها المرحلة الثانوية، وهي المدينة التي ارتبط وجدانه وعاطفته بها منذ عهد الشباب، فصوّر سوقها وحواريها بلغة حميمة وكلمات رقيقة تفوح منها أجواء الناصرة التراثية الحضارية الطيّبة المتآخية. هذا ما يذكره جهشان من قريتيه ومدينته.

إن الأجواء القروية الفلاحية غالبة على شعره، فلا توجد لدينا مدينة بالمفهوم الصناعي والطبقي والفكري الواسع. ومدننا أشبه بقرى كبيرة لانعدام التصنيع بها. ولما كان جهشان كاتبًا واقعيًا يميل بفكره نحو الاشتراكية فقد عكس واقع القرية بأبنائها وناسها وأجوائها وفلاحيها وحواريها وبساتينها وحقولها، فصوّر الإنسان العامل الكادح المرهق الذي يكسب لقمة عيشه بعرق الجبين. لذلك فإن الحديث عن المكان في شعر شكيب جهشان يستوجب وقفة متأنية[1].

مال شكيب جهشان للتبسيط في شعره. فقد آمن أنه يكتب لكل الناس، ولم ينبهر بالجدل حول «الحداثة» و«ما بعد الحداثة»، كما أنه لم يؤمن بالعولمة، فقد رأى بالعولمة مصدر همٍّ للشعوب الفقيرة فتحفّظ منها. آمن بالعلم والفكر الحر المتنوّر، آمن بالتسامح والأخوّة ودعا إليها مرارًا وتكرارًا في شعره. نظر إلى «الحداثة» بحذر العارف المطّلع، تحفّظ من تزييفها وعدم فهمها العميق. وقال إن «الحداثة»، وما بعدها لا تعني الغموض ولا الإغراب ولا التقوقع. فالشعر فن من حق الجميع أن يقرأوه ويفهموه ويستمتعوا به.

لقد اهتمّ جهشان باللمحة الدالة، لا باللمحة المضلّلة، فجاء شعره رمزيًا شفافًا سريع التواصل بالقارئ سهل التناول، يعتمد الأوزان الموسيقية كإحدى أبرز ميزات شعره، فحرص على موسيقى الشعر من قافية وتفعيلة، إضافة إلى الموسيقى الداخلية. كما لجأ إلى التكرار كنوع من الموسيقى وكتعبير عن الانفعال والتجاوب مع الحدث.

نلمح في كثير من قصائده ذاك الأسلوب القصصي، كما هو الحال في مطوّلة «أذكر» و«مر الياسمين الساعدي يحكي لكم»، كذلك هناك تأثير للمسرح وأدواته على شعره. لذلك، ربما، تستتّ مسرحة مطوّلته «أذكر».

شعر جهشان، كما ذكرت، شفاف يعتمد الأوصاف والتشبيهات الحيّة النابضة التي تغلب عليها أجواء الريف الفلسطيني، فهناك الفلاّح والزارع، والأمثال الشعبية والأكلات المألوفة، والأدوات المنزلية التقليدية التي تعكس جميعًا أجواءنا التراثية.

لقد فارقنا شكيب جهشان قبل أن يكمل رصيده الشعري والنثري، ففي دُرجه ما يكفي لمجموعات أخرى نأمل أن ترى النور قريبًا. وقد عمل على تنظيم وترتيب كل ما يكتبه وينشره، فلعل ذلك يساعدنا في متابعة ما تبقى من إنتاجه قريبًا.

(١) حول المكان في شعره، انظر: رياض كامل، «نصوص وظلال»، الناصرة، مطبعة فينوس، ٢٠٠١، ص ١٨–٣٦.

باحث فلسطيني مقيم في الناصرة

سلمان مصالحة

خيوط دخان

البحث عن المكان هو بحث عن ساكن المكان، صائتًا كان أم صامتًا، رائدًا كان أم جامدًا. الصّامت صائتٌ من حيث هو يُخبر عن حاله بصمته، والرّائد يبحثُ عن أصوات جمدت أصداؤها في حجر، في أثر باقٍ رغم تبدّل السّنين والأعوام. هكذا كان وهكذا سيكون إلى يوم يبعثون ما دامت عجلات هذه الآلة الغريبة تدور وتدور. ما هي هذه الآلة التي شاعت تسميتها بالذاكرة؟ هل هي من صنف الآلات التي يجب تشحيمها بين فينة وأخرى؟ ماذا يعلق بها، وماذا يتناثر من بين دواليبها فتذروه الرّياح ليحطّ في أركان خافية عن الذّهن والعيان؟

ها هي هذه الأسئلة تراودك وأنت قابع في مكتبك بعيدًا بعيدًا عن سنوات تصنيع ذاكرتك الأولى. وحين تنظر إلى خيوط الدّخان المتسامية في فضاء الغرفة، تحاول جاهدًا أن تُمسك بطرف خيط منها الآن في هذه اللّحظة، مثلما كنتَ تمسك بطرف خيط طيّارة ورقيّة في ساعة عصر مرحة من ساعات ذاكرة بعيدة هناك في الشّمال القريب البعيد في آن. هل تُقاس المسافات بالأمتار، بالأميال وبالفراسخ، أم أنّها تُقاس بوحدات أخرى لم تنكشف بعد أسرارها؟

حين تدلف هذه التّساؤلات إلى الذّهن من مخابئها وتحملك على المضيّ معها قدمًا، ترى مِنْ عجبٍ أنّك لا تمضي قدمًا، بل تأخذك الهواجس في رحلة إلى وراء. وهذا الوراء البعيد يصير قريبًا حتّى يُشبّه لك أنّك تملك أن تمدّ يدك فتمسك به. يا لها من آلة غريبة! إنّها تختزل الزّمان والمكان برمشة عين.

المسافات ليست جغرافيا ولا حركة أفلاك ومجرّات. المسافات شيء آخر لا علاقة له بالجبال والوديان والبحار. المسافات هي تلك العتمة التي تحجب عن العينين تضاريس الشّيء. لا حاجة أن يكون هذا الشّيء بعيدًا مئات الكيلومترات والسّاعات لكي تشعر كما لو أنّه يقع وراء سبعة بحور. قد يكون هذا جارًا لا تعرف عنه سوى طلعته العابرة

حينما تلتقيه في الدّرج. تحيّة منك أو منه تُلقى لمجرّد الحفاظ على آداب الجيرة، ثمّ يمضي كلّ في حال سبيله إلى حيث تقوده رجلاه. المسافات هي تلك العتمة الّتي لا يملك الفرد أن يرى عبرها غير الأوهام. والأوهام غيب والغيب بعيد.

ها هي خيوط الدّخان المتسامية من سيجارتك تلتفّ حول رأسك المُثقل بذكريات أولى من مكان أوّل، لا أوّل له ولا آخر. إنّها هي هي البحيرة الّتي ارتاحت على مرمى النّظر في التّلال الّتي رأيت فيها النّور. والنّور هذا كنت تراه يخرجُ من ذلك السّتار المُسدل خلفها نصيفًا شفافًا، حتّى يتشكّلَ كرةً كبيرةً من ذهب تتهادى فوق البحيرة. كان الشّيوخُ الكبار يُشيرون بأصابعهم نحو الكرة السّائرة على مهل في عرض السّماء ويقولون للصّغار إنّ اسمها القمرُ. ثُمّ يدورون رافعين رؤوسهم نحو الغرب حتّى تقع أبصارهم على نجم مشعّ في الأفق الغربيّ حيث اختفت وراءه الشّمس معلنةً نهاية يوم آخر. في تلك اللّحظات كنت تدير برأسك المُثقل بأوهام هذا الكون المترامي الأطراف، وها أنت الآن في مكتبك، وها هي ذات الأوهام لم تتغيّر. لقد تغيّرتَ أنت فقنعت بأنّها خالدة معك، وصرت ترى فيها جمالاً ومتعةً ونشوة. نعم، الوهم حلم فكيف تكون الحياة بلا أوهام!

في سنوات الطّفولة تكون الأوهام والأحلام كبيرة، ومع دوران الأفلاك ومرور الأعوام تأخذ تلك الأوهام بالانكماش. وهذا هو الخطر الدّائم الّذي يُحدق بكلّ من اتّخذ الحروف والكلمات سميرًا له في وحدته. الكلمات منبع دافق للأوهام، عينٌ ساهرة لا ينضب أبدًا دمعها. إذا جفّت الكلمات تُركت على قارعة الطّريق فلا تصل مع الرّيح إلى الأرواح. وها أنت والكلمات نديمان مدمنان على المسير في رحلة انتحاب على ما كان، وعلى ما لن يكون إلاّ في لحظة من هذه اللّحظات المحمولة على مركبة غريبة إلى تخوم الغيب الحاضر فيك أبدًا.

تعتلي دفّة المركب، الزّورق الشّراعي الّذي حفظته في رُكن من أركان ذاكرتك، وتنتظر هبوب الرّياح الّتي تقودك إلى حيث تشتهي أنتَ، لا ما يشتهي لك غيرُكَ. وبين تلاشي دوائر الدّخان في فضاء الغرفة وتشكّل دوائر أخرى تتعقّبها في حركات متغنّجة، تهبّ عليك بعض نسائم عليلة من أفق خفيّ فتنبسط أشرعتك ويتحرّك الزّورق في بحر هادئ الموج نحو جزيرة بعيدة لا تزال روائحها تعبق في ذاكرتك.

في سنوات السّتين من القرن المنصرم قادتك رجلاك، أو بالأحرى قادتك مركبة على عجلات، إلى قرية الرّامة الجليليّة. لم يكن في قريتك، المغار، مدرسة ثانويّة، فكان عليك وعلى أمثالك، ممّن كُتبَ له أن يفكّ الحرف، البحث عن مفاتيح فكّ الحروف في مدرسة ثانويّة في بلد قريب أو بعيد. كان هناك من ذهب بعيدًا، وكان هناك من ذهب قريبًا.

أنت ذهبت قريبًا، أوّلاً إلى عيلبون، تلك القرية الوادعة المقابلة للمغار جنوبًا، وبعد عام آخر إلى الرّامة الّتي اختفت وراء الجبل في الشّمال الغربيّ. في سنوات طفولتك الأولى كنت تصعد الجبل مع رفاق لك تغيرون على تينة هنا، أو لوزة هناك، أو تقتطفون قطفًا عنبًا قبل موسم نضوجه، فتتلذّذون على مذاقه. أحيانًا كنتم تعتانون ببعض الملح لتخفيف حموضة ذلك الحصرم. كانت البحيرة في الجنوب الشّرقيّ تمتدّ أمام أعينكم فتسرحون وتمرحون وتحلمون بالوصول إليها في يوم من الأيّام.

هل للشّقاوات نكهة خاصّة في ما يتشكّل من ذاكرة على مرّ الزّمن؟ لا شكّ في أنّ كثيرًا من ذاكرة الطّفولة يتشكّل من تلك المشاهد الّتي تختفي وتظهر كما لو كانت شريطًا مسجلاً على جهاز خفيّ يعمل من تلقاء نفسه في لحظات غريبة. تنتقش الشّقاوات في الذّاكرة كما لو كانت نقشت في حجر يبقى أثرًا تستطيع العودة إليه فتنتشله من هذه البئر فتُلقيه في بركة هادئة لتبدأ دوائر الماء تتسارع أمام ناظريك. تشعر الآن بنوع من الإرتياح لأنّ هذه النّقوش لم تختفِ من ذاكرتك، رغم دورات كثيرة من غروب الشّمس وشروقها.

تقول لنفسك، فكم بالحري إذا كانت هذه الذّكريات قد نُقشت في ذهنك من مرحلة ثانويّة حيث بدأ نبات خفيّ يعلو بشرتك الّتي اعتدت على كونها غضّة. حاولت، قطعة من الزّمن، أن تغضّ الطّرف عمّا يتنامى سرًّا دون أن يستأذنك، ولكن سرعان ما تكتشف سرًّا آخر من أسرار الحياة كنت ظننت أنّه لك وحدك.

ها هي خيوط الدّخان الصّاعدة إلى حيث تتلاشى بعد أن تتقاذفها نسمة خفيفة تهبّ من شرفة مفتوحة على حديقة وادعة في شارع وادع في القدس الغربيّة من شتاء العام ٢٠٠٣. الهدوء هذا يذكّرك بهدوء القرية الّتي نشأت وترعرعت فيها. لقد هجر هذا الهدوء القرية وجاء معك إلى المدينة. لقد ارتبطت بالهدوء مثلما ارتبط بك، فذهب معك أنّى رحلتَ وأنّى حللت.

السّاحة الّتي انبسطت أمام بناية المدرسة الثّانويّة في الرّامة كانت مسرحًا لبعض المرح. كان الطّلاّب القادمون من قرى مختلفة يختلطون فيما بينهم، أو يسارعون فيتجمهرون حول بائع المناقيش الّذي كان يعرف ساعة الإستراحة فيأتي بسيّارته محمّلاً بهذه العجينة بعد أن تكون لفحتها النّار مع الزّيت والزّعتر. كذا كان يفعل الطّلاّب، بينما الطّالبات القلائل اللّواتي وصلن إلى المدرسة الثّانويّة في تلك الأعوام فلم يكنّ ينزلن إلى السّاحة، بل كنّ يبقين فوق في الشّرفة الّتي كانت ممرًّا يوصل بين غرف التّدريس. كنّ يتمشّين ذهابًا وإيابًا وبين الفينة والفينة يُلقين نظرة خاطفة على الهرج والمرج في السّاحة.

النّظرات والبسمات الخاطفة الّتي كانت تُلقى من فوق كان يتلقّفها البعض، أو جميع من

ينتبه إليها وكانوا كثراً، كما لو كانت حبًّا خاطفًا، أو هكذا خُيّل لهؤلاء المتوهمين الهائمين. أمّا أنت فلم تكن بأحسن حالاً من هؤلاء الحالمين. وها أنت لا زلت حالمًا هائمًا على وجهك في رحاب ذاكرة تتراكم أمام عينيك كالسّراب. كلّما حاولت الاقتراب من شاطئها قادتك رجلاك إلى بقعة أخرى، فلا يستكنّ هبوب الرّيح ولا تستريح.

خيوط الدّخان تتعالى في فضاء الغرفة الآن وترسم لوحة من زمان ومكان بعيدين. في الطّرف الشّرقي من السّاحة كان درج يصعد ثمّ يتّجه يمينًا نحو جناح جديد أُضيف إلى البناية. كان هذا الجناح مؤلّفًا من غرفتين-صفّين في بناء موقّت لتسارع أعداد المنتسبين للدّراسة الثّانويّة. كنتَ تجلس هناك في طرف الغرفة وتنتظر درس الأدب العربيّ الّذي كان يمليه عليكم الأستاذ شكيب جهشان. كانت الحشرجات في صوته، وكان السّعال بفعل الدّخان. لم تكن السّيجارة تفارق أصابعه حتّى في أثناء إملاء الدّرس. أمّا الطّلاّب الّذين يدخنون فكانوا يدلفون في الإستراحات إلى المراحيض لاقتناص سيجارة هنا وسيجارة هناك.

في دروس العربيّة وصل إلى أسماعك أنّ الورد والليث والأسد واحدٌ رغم أنّ أصولها مختلفة، كان تقول محمودًا ومحمّدًا وحميدًا، أو حسنًا وحسينًا من أصل واحد. ورويدًا رويدًا بدأت تعشق هذه اللّغة وأدبها. وكم سُررت حين عرفت أنّ المتنبّي ذكر البحيرة إيّاها الّتي حلمت طفلاً بالوصول إليها:

ورد إذا ورد البحيرة شاربًا ورد الفرات زئيرُهُ والنّيلا

فحفظت البيت عن ظهر قلب، وكنت كلّما رأيت البحيرة ذكّرتك هذه بالشّعر العربيّ فانشدتَ بيت المتنبّي لنفسك. ولمّا كانت البحيرة تختفي عن الأنظار، كنت تنشد بيت الشّعر فتتشكّل البحيرة أمام ناظريك من جديد. وكم كنتَ تُسحرُ عندما كان الأستاذ شكيب يحاول تمثيل جرس الألفاظ الدّالة على المعنى في صوته الأجشّ حين يُنشدُ في فضاء الصّفّ بيتًا آخر للمتنبّي. كان يخطو بضع خطوات نحو شبّاك الغرفة، ينفخ دخان سيجارته في الهواء الطّلق ثمّ يعود بطيئًا إلى مركز الصّفّ فيُنشدُ مؤكّدًا مشدّدًا على كلّ حرف:

يُقضقضُ عُصلاً في أسرّتها الرّدى كقضقضة المقرورِ أرعدَهُ البَرْدُ

فكانت القافات والزّاءات تملأ الصّفّ فتنجلي الصّورة أمام الطّلاّب دون حاجة إلى إطالة في الشّرح أو إطناب.

حبّ اللّغة العربيّة والشّعر العربيّ دفعك إلى محاولات الإدلاء بدلوك، ومحاولة نظم أبيات هجائيّة فيها نوع من الدّعابة. كنت تقرأها على زملائك فيتلقّفونها ويحفظونها ويردّدونها في السّاحة ساعة الاستراحة. الطّالب الّذي كان يحظى ببعض الأبيات الهجائيّة من جعبتك يصير ذائع الصّيت بين طلاّب المدرسة، فتنتقل الأبيات بين الصّفوف كالنّار في الهشيم، فتتعالى الضّحكات ويكثر المرح والمزاح. فحين كتبتَ أحد الفتائين بأبي الرّياحين سمع الزّملاء الشّعر وتناقلوه حتّى ذاع اسمه في المدرسة فصار يتجنّب الظّهور في السّاحة. كان هنالك من ينكب بعد أن أصابته سهام الهجاء مهمومًا حزينًا، ثم يحاول الإفلات من هذه الشّباك محاولاً نظم ردّ، غير أنّ القريحة واللّغة لم تكونا تسعفانه، فيتعاظم الضّحك منه وعليه.

نصيب المعلّمين من هذه الأبيات المنظومة لم يتأخّر عن الشّيوع في السّاحة على ألسنة الطّلاّب. لقد انضمّ الأستاذ نبيه القاسم بقامته النّحيفة إلى سلك التّدريس معلّمًا للّغة العربيّة، فتعرّفت عليه مدرّسًا وتعرّف عليك دارسًا، وسرعان ما تعرّف عليه سائر الطّلاّب بعد أن حبوته ببيتين من نظمك:

أهلاً نبيه، بأرض رامة نوّرت ... منك اللّيالي السّود نور المشرقِ
يا من يجود على الأنام بلحمه ... ويظلّ مهزولاً بأرجل لقلقِ

ولمّا لم تكن من المتبارين في الرّياضيّات والهندسة، بل كنت متوسّطًا، فقد استعنت بالنّظم لتخفيف وقع هذه الدّروس عليك. أستاذ الرّياضيّات، الأستاذ نافذ حنّا، كان دمثًا خلوقًا مبعثرًا على غرار كلّ المدرّسين لهذه المادّة، فالقوانين والمعادلات وخباياها تذهب بهم كلّ مذهب. فلم تتمالك في أن تقول:

عجبًا لنافذ، ما تراه واجمًا ... دومًا يغنّي للغواني النّاعمة
وإذا توالى في غناء مرّةً ... فلأنّه ذكر الزّوايا القائمة

وكان أن وصلت الأبيات مسامع المعلّمين، بمن فيهم الأستاذ نبيه والأستاذ نافذ. وكنت تخشى من عقاب شديد سينزل بك لهذه الشّقاوات المنظومة والشّائعة على الألسن في

المدرسة. غير أنّ العقاب لم يأتِ، بل فهمت أنّ المعلّمين يتقبّلونها بروح من الدّعابة، فراقت نفسك لذلك وحفظت لهم هذه الرّوح على مرّ الزّمن.

والآن حين تتفحص هذه الذّاكرة مع خيوط الدّخان تفطن إلى أنّك لم تنظم في تلك الأيّام الغابرة شعرًا في الأستاذ شكيب جهشان. هل أنت نادمٌ على هذه الغفلة بعد أن فارق هذه الدّار إلى دار قرار؟ ربّما. لكنّك، ولكي لا تنسى ولكي لا ينسى زملاء قد يقرأون هذا الكلام في مكان ما عن تلك الأعوام، تُحاول الآن أن تتمّ العهد وتفي بالوعد:

قِفْ لِلْمُعلّمِ وَارْسُمِ الإِكْلِيلا ... فِي هَالَةٍ مِلْءُ الدُّخَانِ جَمِيلا
لَوْ كُنْتَ تَنْقُشُ ذِكْرَهُ فِي رُقْعَةٍ ... لَنَقَشْتَهُ، مِنْ أَفْعَلٍ، تَفْضِيلا

وحين تفرغ من هذه الكلمات، تنظر إلى الطّاولة، فترى أنّ السّيجارة قد خبت في المنفضة، وتلاشت خيوط الدّخان من فضاء الغرفة. لقد حملتها نسمة خفيفة إلى الفضاء الأرحب خارج البيت، خارج الشّعر.

شاعر وباحث فلسطيني من المغار، مقيم في القدس

« يا ليت لي عمرين . . »

رايتُهُ يقتحم باب العلا
وصوته ينساب بين الملا
يا عابرًا ضع بذرة في الثرى
ضعها ولو اشفقتَ
لا تاكلا »

(شكيب جهشان)

لم يُتَح للشاعر المرحوم شكيب جهشان أن يُسافر مع « مسرح الميدان » إلى تونس ليشهد عرض مسرحيته الغنائية « أذكر » في « دار الأوبرا » هناك في افتتاح « مهرجان قرطاج » منذ قرابة السنتين. فقد كان يُعاني من ازمات صحيّة المّت به قاسية وهو في زيارة لأوروبا قبل حين قصير. لكنّا سمعنا صوته هناك مسجّلاً يروي بعض المقاطع كجزء من العرض. أبدع الممثلون والمغنّون، وفي عاصفة التصفيق التي هبّت في القاعة وقد وقف الجميع إعجابًا بالعمل الفنّي فرّت من عيني دمعة. اردتُ لأبي إياد ان يكون معنا وان يستقبل ذلك الفرح.

وعندما أهدانا وزير الثقافة التونسي ديوان أبي القاسم الشابي الذي أصدرته وزارته، قرّرتُ ان أهدي نسختي إلى أبي إياد الذي كان سيحضر ذلك الإجتماع لولا مناكفات ذاك الجسد الرقيق. وعندما لُدنا زرتُ أبا إياد في بيته، حدّثته عن ذلك العرض الجميل في مدينتي تونس وسوسه وقدّمتُ له ديوان الشابي ووثائق أخرى عن « مهرجان قرطاج ». حاولتُ ان أنقل إليه شيئًا من الفرح الذي هبّ عليه هناك. ثم عقدنا اجتماع هيئة تحرير مجلة « مواقف ». في ذلك اليوم حدّثنا ان في جعبته أربع مجموعات شعرية يسعى إلى نشرها. وقد نشرت له « مواقف » في جملة إصداراتها:

- « ثمر الياسمين الساعدي يحكي لكم » – مطولة شعرية (١٩٩٦) .
- « على شوق لايّام غوال » – نصّ نثري يحكي بأسلوب فنّي تجربته الطويلة في التعليم في ظروف سياسية خانقة (٢٠٠١) .
- « يطلّون اوسمة من شذا » (٢٠٠٢) .

وقد عانى ابو إياد في السنوات الأخيرة من أزمة في عينيه أعاقت النظر فاضطر أن يلجأ إلى وسائل مختلفة لئلا تنقطع صلته بالقراءة والكتابة .

تحدّثنا عن إصدار آثاره الشعرية الباقية ، ولعلّنا نصل مع عائلته الكريمة إلى صيغة لإصدار الأعمال الكاملة .

عرفتُ أبا إياد قبل أن يهلّ إياد وإخوانه الأحبّة . عرفتُه شاعرًا مرهف الحسّ ، عاشقًا للعربية ، ساعيًا إلى تراثها الأدبي حيثما تيسّر في ظروفنا المجدبة .

استمعتُ إليه يقرأ من شعره ويحدّثني عن همومه ومنها هموم القلب التي اشتهرت آنذاك وهموم العمل الذي أحبّه – التعليم ، في تلك الأيام الشديدة الحلكة . وعندما قرأتُ كتابه « على شوق لايّام غوال » الذي يسرد فيه تجربته في ميدان التعليم ، منذ مدرسة العزير إلى دير الأسد والرامة والناصرة ، شهدت الصدق والإخلاص في رواية تلك التجربة ، ففيها شهادة على سياسة التعليم الإرهابية آنذاك ، والمأزق الذي عاشه المعلّمون المخلصون لرسالتهم .

« . . أنت وزملاؤك . . عليكم أن تُتقنوا الحيطة والحذر ، فالآذان تملأ الساحات وتُعشّش في الحيطان ، والعيون مبثوثة في كل زاوية . إنّهم يصرّون على أن يضبطوا الأنفاس ودقّات القلوب . » (« على شوق . . » ص ٤٨) .

ويتحدث عن التحدّيات الثلاثة التي تصدّت له في ذلك الميدان : أوّلها المنهاج حيث « النصوص المقرّرة عجيبة وطريفة . . والأدب العربي بعد شوقي وحافظ غير قائم أبدًا . أمّا الأدب الفلسطيني فهو « يوك » ! » . . « الكتاب نادر ، المنهاج غادر والمعلم حائر . . فهل من سبيل ؟ » (ص ٣٧ و٣٨) .

أمّا التحدّيان الآخران : « الأوّل منهما هو الطلبة الذين أحبّوا لغتهم وعشقوا أدبهم ووقفوا على أتمّ أهبة للتلقّي بشغف ونهم . . في كل مكان ، في المدرسة وفي الشارع وبين الناس . . » (ص ٣٩) .

ثمّ يشرح كيف تعامل مع تلك التحديات :

– « الرقيب ، وقد سُمّي آنذاك « النمّام » من الممكن خداعه والتملّص منه في كثير من

الحالات. عليك أن تتعلّم السير بين النقط، وإذا تعرّضت للبلل فلا ضير.. ولكن حذارِ من الغرق.» (ص ٣٩).

– أمّا المنهاج فإنّه «لم يكبّلْك بقيوده الصارمة الجارحة.. لقد تحايلتَ عليه.» (ص ٤٠).

– «والطالب يمكن اكتسابه إذا تغلّبتَ على التحدّي الأكبر، المنهاج، ولا بدّ من ذلك».

ورغم كل الحيطة والحذر حُجبت عن الأستاذ شكيب إجازة التعليم ورفض الحاكم العسكري إعطاءه تصريحًا للوصول إلي الجامعة في القدس، واستدعاه جهاز الأمن الخاص هو وخمسة من طلاّبه للتحقيق، وبعد أيام من ذلك تلقّى «إنذارًا من مدير المعارف العام، إنذارًا بالعقاب – الفصل.» (ص ٩١).

لا يمكن الحديث عن الشاعر شكيب والمربّي شكيب وكأنهما شقّان منفصلان.

شكيب الشاعر أولاً أخيرًا. كشاعر تعامل مع رسالته التربوية، فينبوع الشاعر هو الحب والعطاء والحريّة – من هنا كان حبّه لشعبه وطلابه وسعيه إلى أن يُتاح لأجنحتهم دفء وتعزيز وأفق. والشاعر موهبة يقترن فيها الفن بالحسّ المرهف وبرق الوحي. إنّه موهبة بالمعنيين: وُهِبَتْ وتَهَبُ.

والشاعر في ظروف شعبنا لا يستطيع أن يُدير مؤخرة ثور لمآسينا.

كل من يعود إلى شعر شكيب يجد ذلك الوهج الوطني المحترق بالمأساة والمضيء بالأمل.

يمتاز ذلك الشعر بدراميّة الحكاية وحريريّة العبارة ورشاقتها، وفي أعماق الحزن ينبض بالأمل في غدٍ يُحِقُّ الحقّ ويهزم الباطل. وكثيرًا ما تعمد الصياغة الفنّية إلى الإشارات الإنجيليّة والقرآنيّة والتاريخيّة لاستثارة إيحاءاتها الراسخة في النفوس لتكسو الرّاهن صدقيّة والفة.

كتب الحكاية واللوحات المسرحيّة والسيرة الغنائيّة، وتواصل مع الاشكال التي عرفها التراث الشعري فكانت «الرّباعيات» و«اللزوميات» و«الموشّحات».

وظلّ دائمًا يُعارض السرابيل الغامضة المعجزة التي لبستها بعض النصوص القابعة وراء عنوان سمّي الحداثة.

خلّف لنا شكيب جهشان تراثًا شعريًا غنيًا لا بدّ للنقد الأدبي أن يحتفل به يسبر أغواره ويجلو ماسه.

عندما بلغ شكيب سن الاربعين قال:

خطوت من يومين في الاربعين | واهتزّ في جنبيّ رجع السنين
احسُّ انّي شامخ مرّةً | ومرّةً يهوي فؤادي الحزين

(« رباعيّات لم يكتبها عمر الخيام »، ص ٢٩).

لكنّه ما يزال شامخًا في أفقنا الادبي والإنساني، وهو وإن قال :

يا ليتَ لي عُمْرَيْن ملء الزمان | وليت لي عينين لا تغمضان
قضّيت هذا العمر في مأتمي | عساي في الثاني أرى المهرجان

(« رباعيّات . . »، ص ٣٩).

إلاّ انه يوكّد لنا إيمانه الراسخ في المابعد في تلك الرؤيا التي تقمّصت صوت الشعب :

« لا تبكي يا أُمي
لا تبكوا يا كلّ احبّائي
فانا ساقوم
في اليوم الثالث
او في العام الثالث
او في القرن الثالث
فانا
ساقوم ».

(« عامان من وجع وتولد فاطمة »، ص ١١).

شاعر وباحث فلسطيني، مقيم في حيفا

شكيب جهشان

ويعود نعيم

ظلَّ نعيمٌ يحلُمُ بالعودةِ
ليلَ نهارْ
يحلُم بالحقلةِ
بالتينات
وبالخطواتِ على درب العذراءِ
ودرب العين
ودرب التبانات
ونعيمٌ
يحلُمُ ليلَ نهارْ
وتطولُ اللهفةُ والإعصارْ

ويظلُّ نعيمٌ يحلُمُ عبرَ السنواتِ الخمسينْ
يحلُمُ بالغيم على شُرفاتِ اللهْ
ويُجيد الآه
يحلُمُ بالنرجسِ في أحضانِ السهلْ
وبفرح الأهلْ
يحلُمُ بالبيدرِ والطيُّون
والجدة تروي في كانونَ
حكايةْ
ليلى
والمجنونْ

ونعيمٌ يبني في البالِ قصوراً
من بسماتِ الوردِ
ومن نفحاتِ الندّ
ومن وثباتِ الريحِ على الهضباتِ الغربيه
يبني للصيفْ
يبني للضيفْ
يبني للسربِ العائدْ
من أعماقِ الخوفْ
إلى آفاقِ الحريه
وروابي الحبِّ الأبديّه

ويعودُ نعيمٌ ذاتَ عشاءٍ
ملفوفاً بالحُلم
وملفوفاً بالغيم
وبالأنداءْ
وبألف دعاءْ
ويعودُ نعيمٌ سكبَ وفاءْ
لترابِ الوطنِ النابضِ في الأحشاءْ.

(نص من تركة الشاعر، من مجموعة جاهزة للطبع بعنوان «كان وبعض أخواتها»)

هاجس

قرأ الفتى..
طوبى للودعاء فإنهم يرثون الأرض

طوبى للحزانى فإنهم يُعزّون
طوبى للجياع فإنهم يشبعون
فمثل له توما وهو يتحسّس بإصبعه موضع الطعنة
في خاصرة الآتي
وقرأ..
من ضربك على خدّك الأيمن فحوّل له الأيسر
فنهض له المتنبي هازاً سبّابته
– وإذا ضربك لئيمٌ لئيمٌ؟!!

تديُّن

يُصلي..
فيُجيد السجود ورفع اليدين بالدعاءْ
ويُتقن في مهارة عجيبه
إغماض الجفنين والخشوع..؟!
وإذْ تمرُّ زوجةُ قريبة
يشتهيها في شبَقٍ عظيم
ويستغفرُ اللهَ طويلاً.. طويلا.

العائد

باع أسهمه في البورصه
حزم أمتعته
وروّح..
فهو لم يعد قادراً

على الحزن وحيداً
ولا.. على الفرح.

القصيدة

جلس الشاعر إلى طاولته
بجانب المدفأة
يضع اللمسات الأخيرة
لقصيدته الجديدة
عن الحرية والوطن..!!
ووقع نظره في المرآة على صبية
يقتحمون الرياح والثلوج والرصاص
ويسقطون
فطوى القصيدة في استحياء شديد
وألقاها في النار.

الشجرةُ التي لا تموت

وقف أبي إلى جانب الزيتونة المطروحة في خاصرة الحقل وقال:
– هذه الشجرةُ قطعوها مرّة وقوداً لقاطرة السلطان
وطلعت بعد وقت
وحرقوها مرّة انتقاماً لكرامة عريس مهدوره
وطلعت
وصدمتها سيارة مرّةً.. لرعونة السائق وانحناءة الطريق
وطلعت.

وأمس
اقتلعتها مجنزرةٌ لتوسّع فضاء عربدتها . . !!
وهي
لا بدّ
طالعه .

(نصوص من تركة الشاعر، من مجموعة كانت على وشك الصدور تحت عنوان «كلامٌ قليل»)

على الجلجلة

(١)
تطلُّ مجنزرةٌ من هنا
ومجنزرةٌ من هناكْ
وثالثةٌ
تسوّي الجماجمَ بالارض تترك في كل زاوية مقبرةْ
هي المجزرةْ

(٢)
علّقوني على الجلجلةْ
ثم قالوا . . أنا القاتل الهمجيُّ
وقالوا . . أنا المعضلةْ
علّقوني . . ومن فرحٍ
صفّق العالم المهزلةْ

(٣)
سكّروا المدرسةْ
والمُصلّى
وباب السماءْ
إنها الليلة الخامسةْ
وأخي نازفٌ
ويعزُّ الدواءْ
ويعزُّ الهواءْ

(٤)
صاح مستبسلٌ خلف رشاشه والزمانِ الخؤونْ
أوقفوا غدركمْ
والسعيرَ الذي في غدٍ تشعلونْ
أوقفوا غدركمْ
أوقفوا فجركمْ
أوقفوا بَدْركمْ
أو يُجنّ الجنونْ
صاح مستبسلٌ
وأراح المدى في العيونْ

(٥)
بين ظفرٍ ونابْ
جلستْ مُنتهى
تجتلي درسها
وتقلّب في لهفةٍ
صفحات الكتابْ
بين ظفرٍ ونابْ

فقدت منتهى صوتها
ويُدوّي عواءُ الذئابْ

(٦)
من على كتفي
يُطلقون الرصاص على
شعبيَ الواقفِ

(٧)
دمهم مُنتفى
ويظلّ على عتباتِ النظام الجديدْ
دمُنا المُهرقا
بين عيدٍ وعيدْ

(٨)
الأنينْ
ورائحةُ الموتِ
والإخوة الصامدونْ
والنفوس التي لا تهونْ
قصة الزاحفين إلى الفجر من
حالكات السنينْ

(٩)
وفي سرعة البرق هالوا الظلام على جثّتينِ
وألقوا بجُثتينِ في الشاحنةْ
وما من شهودٍ على القرصنةْ

ولا من يُكبّرُ
في المئذنهْ

(١٠)
وجارتنا أم عبد العزيز تذرّي الترابَ
على اللّمتينْ
فقد غرّبوا أهلها مرّةً
وقد خرّبوا عشها مرّتينْ

(١١)
عند طلعتها الثامنهْ
أفرغت قيأها
واستدارت إلى سربها
آمنهْ

(١٢)
ركامٌ
ركامٌ
ركامٌ.. ركامْ
وزوبعة من لظًى لا تنامْ
يمرّون في موكبِ الشهداء
ولم يَبلغُوا بعدُ
سنّ الفطامْ

(١٣)
في حقول الدماءْ
وضعت حملها الأوّلا

وعلى نوبةٍ من خفيّ البكاءْ
شيّعت طفلها الأجملا
آه.. يا لوعة الامهات الثكالى.. ويا
وجعَ الأنبياءْ

(١٤)
منمّقة كلماتُ القرار الجديدِ
ملفّقةٌ حركاتُ القرارْ
وفي كل فاصلة مُبهمٌ
عصيٌ على العاجزين الصغارْ

(١٥)
جمرة لاذعهْ
هذه الهجرة الرابعهْ
جمرة.. جمرة.. إنما
كل دربٍ من الدمع والدمّ دربٌ إلى النخلة الطالعهْ

(١٦)
بيَدٍ غادرهْ
يُشعل النار في قامتي
ويد قادرهْ
يحمل الراحمة العاهرهْ
ويُفيض المنونَ على رايتي
وعلى أمّتي القاصرهْ..!!

(١٧)
تحت أقدامنا
كل هذا الرياء القبيح
ودمع التماسيح
والعلب الفاسدةْ
تحت أقدامنا كل طاغوتكم
أيها الجالسون على القمةِ الواحدةْ

(١٨)
على باب أيلولَ ضيّعت كوفيتي الغاليةْ
ولما أزاحوا الأقاحيْ عن صدرِ سيناءَ
ودّعت أحلامي الباقيةْ

(١٩)
جاء دورُ الأمير
طأطئوا مثلهُ
وأعدّوا رقابكُمُ الواهناتِ ليوم الحسابِ الأخيرْ

(٢٠)
ومرّ الجرادْ
وما ظلَّ ماءٌ
ولا ظلَّ زادْ
ومرّ الجرادُ.. ومرّ الجرادْ
وظلّت على صهوة العنفوانِ
ستالينغرادْ

(الناصرة - ٢٧/٤/٢٠٠٢)

رأيتُ وجه والدي

رأيتُ وجه والدي
يزاحمُ الوجوه في
أروقة المدينة
رأيتُهُ
لا تحملُ الجبالُ همَّه
والبحر لا
يقوى على
آهاته الحزينة

رأيتُ زند والدي
في سهل إشبيلية الجميل
يُقلِّم الزيتونَ جاهدًا
وجاهدًا يُدجِّن الحقولْ

رأيتُ يدَ والدي
تطوِّع الجبالَ في حرارةٍ
وتُطلع المحالْ
رأيتُها ... ولم تزلْ
تستذكرُ الكرومُ عزمَها
والقمحُ والغلالْ
رأيتُ كفَّ والدي
توزِّع الضياءَ في
جوانب الميناءْ
رأيتُها توزِّع الضياءْ

وترفع الدُّعاءْ
علَّ الذين أبحروا
يؤوبون مرةً
وعلَّهْ
يؤوبُ الرجاءْ

سيرة ذاتية

– ولد الشاعر شكيب جهشان في قرية المغار قضاء طبريا في ٢١/٧/١٩٣٦، وهو الإبن الثاني لوالدين انجبا ثلاثة ابناء وثلاث بنات.

– تلقى علومه الأولية في مدرسة قريته الابتدائية، ثم انتقل إلى الناصرة حيث التحق بمدرستها الثانوية البلدية.

– في عام ١٩٥٥ تخرج من تلك المدرسة وعمل في دير الأسد أولاً، ثم في مدرسة الرامة الثانوية، معلماً للغة العربية بدءاً من سنة ١٩٥٧.

– خرج إلى التقاعد المبكر من عمله في مدرسة الرامة عام ١٩٨٨ وأقام حتى رحيله في الناصرة حيث عمل معلماً للغة العربية في مدرسة المطران (إكليريكية وثانوية القديس يوسف).

– أصدر المجموعات الشعرية التالية:

١ – أحبكم لو تعرفون كم – قصائد – ١٩٨٨.

٢ – ثم ماذا – قصائد – ١٩٨٩.

٣ – اذكر – مطولة شعرية – ١٩٩٢.

٤ – رباعيات لم يكتبها عمر الخيام – رباعيات – ١٩٩٣.

٥ – لوحتان – لوحتان شعريتان – ١٩٩٤.

٦ – عامان من وجع وتولد فاطمة – قصائد – ١٩٩٦.

٧ – لمر الياسين الساعدي يحكي لكم – حكاية شعرية – ١٩٩٦.

٨ – جادك الغيث – شعر – ١٩٩٨.

٩ – طيّارة حرامية – شعر للأطفال – ١٩٩٨.

١٠ – على شوق لايام غوال – مذكرات – ٢٠٠١.

١١ – يطلّون أوسمة من شذاً – شعر – ٢٠٠٢.





يمنى العيد وحديث الشكل الذي يبحث عن موقع

حاورتها: فاطمة المحسن

يمنى العيد تبرز بين مَنْ كتب النقد في لبنان، علامة مميزة. حازت على إعجاب القارئ بمثابرتها على الجمع بين التنظير والتطبيق، عبر مسعى تحديد مواقع البحث التي تتبنّاها. وضمن محاولتها إعادة قراءة المصطلحات المتداولة، كانت تطمح إلى تجاوز غربة المصطلح ونصّيته، بالشرح والاستزادة وإعادة التركيب والترتيب، كي تجد القدرة على التحرك في أفق يخص قارئها. الطابع الاكاديمي في كتابتها لا يقف حاجزاً امام ادبيّة مادتها وجاذبية قولها ومرونة لغتها. ومع تبدُّل مواقفها، بقيت على تواصل مع ما شكّل في البداية منطلق تكوينها الفكري. فهي تبحث في النص عن قيمة إنسانية تتلبس صيغة تنطلق منها وتعود إليها.

في كل مرة التقيها، ارى الحديّة التي تديريها أفكارها كما تدير الأم شؤون بيتها، بحرص ومن دون ادّعاء أو غرور. تقدم ابنتها إلى المجتمعات الادبية حيث تلج باب النقد برحابة الأفق الذي تفتحه لها، مثلما تحرص على ان تكون ربة بيت وأستاذة لجيل من اللبنانيين الذين لم يدركوا يوماً ان معلمتهم هي نفسها الناقدة يمنى العيد. وتلك مفارقة طريفة من مفارقات حياتها التي تعيش فيها بشخصيتين واسمين مختلفين: إسم للبيت والتدريس، وآخر للكتابة.
في مؤتمر المرأة الذي عقد في القاهرة، أكتوبر الماضي، حاورْتُ يمنى العيد حول بعض القضايا التي شغلتني فيما كتبته او اتخذته منطلقاً للتعبير عن مواقفها النقدية. وكان سؤالي الأول عن سر الاسم الذي اتخذته بديلاً عن اسمها الحقيقي، وهل ترتّبت عن هذا الازدواج نتائج نفسية ومزاجية؟

بداية أقول إنني لا أهتم بهذا الامر، فانا أعتبر هذه القضية جداً ثانوية. الأساس هو علاقتي بالحياة وبالناس وعلاقتي بالكتابة. ان تاتي الكتابة تحت هذا الاسم او ذاك لا يعني لي ما يمكن ان يعني للآخرين. الاسم هو صلة تعريف بالشخص، وعندما لا يحيل هذا الاسم على الشخص الذي هو أنا، فمعناه انني اتحول الى مجهول، وكان هذا الأمر مبعث ارتياحي

<< يمنى العيد / فاطمة المحسن. عدسة: صموئيل شمعون

بهذا الشكل أو ذاك. غير ان هناك أسباباً موضوعية جعلتني أستعير هذا الاسم، وقصته بدأت مع القانون اللبناني الذي يمنع الموظفين من النشر إلا بإذن من الرئيس المباشر في العمل، وهنا يتحكم مزاجه فيما يكتبه المرء، فإن كان متساهلاً تمضي الأمور ببساطة وإن كان العكس سيضع العراقيل. هذا القانون أهمل خلال الحرب، ولكنني بقيت محافظة على إسمي الذي اخترته للنشر. بعد التفكير اقول إنني أحببته لانه وفّر لي حريةً كي أظل بعيدة عمّن أكتب عنهم، ليس فقط بعيدة، بل غائبة عن الذي أكتبه، غياب شخصي عن كتابتي يحررني من مجاملة الأصدقاء عند الكتابة عن نتاجاتهم.

هل هذا يعني ان الاصدقاء ايضاً، كانوا يجهلون اسمك الآخر؟

حتى أهلي لم يكونوا على معرفة بيمنى العيد، إلا عندما أخذت « جائزة العويس » وشاهدني الناس على شاشة التلفزيون. وعندما احتفل أهل مدينتي صيدا بالمناسبة، احتجّ بعضهم على المسرح. لم يعرف طلابي الذين كانوا يستعينون بكتبي انني انا الشخص الذي يكتبون عنه. كان يصعب على الناس إقامة علاقة بيني أنا كما في ذاكرتهم وعلى لسانهم وبين هذا الاسم الجديد في كل ما يعني: كاتبة وعندها مؤلفات ونالت جائزة، واستضافتها جامعات بصفة أستاذة مشاركة، وحضرت مؤتمرات. دهشة الاكتشاف أحدثت بعض الغربة بينهم وبين شخصي.

في المحصلة أنا ألفت هذا الاسم، وهو أشعرني بثراء شخصيتي: أنا في البيت مع الزوج والأولاد وأهلي لي وجه، وأنا مع الكتابة وعالمها لي شخصية أخرى.

لنتعرف، إذن، على شخصك المجهول، بدايتك مع الكتابة، المناخ الذي وفّر لك فرصة الانطلاق والاستمرارية. أسباب اختيارك النقد؟

بدأت الكتابة ولم أكن اتوقع أن بمقدوري الاستمرار أو تحقيق نجاح. كنت متزوجة وأعمل وأحب. كنت أشعر بشيء من الانجذاب المتعدد في اتجاهاته: أنا منجذبة إلى عملي، إلى بيتي وأولادي، وأنا أيضاً منجذبة إلى الكتابة. تركت الأمور تجري كما هي، مع انني كنت أحمل هاجساً صامتاً يسكن أعماقي ويدور حول فكرة أن نجاحي في الحياة العامة لا يحقق شعوري بذاتي. احد أسباب هذه المشاعر يعود إلى وضعي العائلي، مدينتي وأهل بيتي، فأنا من عائلة كل أفرادها يعملون في التجارة ولا تكترث بالثقافة. لا اذكر ان هناك جريدة

دخلت بيتنا، وخاصة ذلك الزمن في صيدا. كانت المدارس مصدر الثقافة الوحيد، حيث تتوفر بعض الكتب أو تعقد الندوات. الكتب التي قرأتها في صغري، كنت أستعيرها من المدرسة أو الأصدقاء. تجربة الأديبات قبلي كانت مختلفة: زهرة الحر، التي هي من الجيل الذي يسبقني، قرأت في مكتبة والدها. زينب فواز، التي ظهرت في بداية القرن، تثقفت في بيتها. بيتنا لم يوفر هذا الشرط. والدي كان معلم مدرسة ثم انتقل إلى التجارة، ووالدتي شبه أمية. عندما تعلمت في مدرسة «المقاصد» لم تكن هناك مدرسة تكميلية، فذهبت إلى مدرسة الراهبات في بيروت كي أكمل تعليمي.

تعرفت على الثقافة والأدب خلال وجودي في الجامعة اللبنانية (دار المعلمين العالية). وفّرت الحياة الجامعية لي جو الانفتاح على الثقافة والمعرفة والأدب والنقاش والاختلاط. منتصف الخمسينيات كنّا رابع جيل في هذه الجامعة. ارتبطت بعلاقة مع زوجي الذي كان من المهتمين بالثقافة، وكان يسبقني بسنوات دراسية. بيروت كانت تعجُّ بالنشاطات، فوجدنا أنفسنا في غمرة الاهتمامات السياسية والفكرية والأدبية. أتت السياسة ضمن النضالات الوطنية والنشاطات الثقافية، وكانت دوافعي للاهتمام بالنشاط السياسي، دوافع إنسانية.

هل تسرّب ماضيك السياسي إلى وجهة نظرك في الأدب، بهذا الشكل أو ذاك؟

لم أستطع الخروج من الواقع في وعيي، فصورة الناس المسحوقين الذين يعانون القهر والمظالم كانت من أهم الأسباب التي جعلتني على مقربة من الأفكار التي أصبحت جزءاً من تصوراتي عن العالم، وما زالت راسخة في نظرتي إلى الأدب. هذه الأفكار تأخذ بعين الاعتبار القيمة الانسانية لكل ما يكتب، لا أستطيع ان أقبل أدبًا ينحاز لمسألة جد ذاتية أو لا تكون ذاتيته مفتوحة على فضاء أوسع منها، فضاء اجتماعي انساني غير شخصي. دخلت السياسة من هذا الموقع.

أخطأوا باتهامي بالبنيوية

هل حاولت التعامل مع المفاهيم وفق نظرية اشتبكت مع توجهك النقدي؟

الأدب ليس قولاً مباشراً، الأدب فن ينهض بشكله وإلاّ ما كانت الرواية رواية والشعر شعراً.

وهذا قادني إلى السؤال التالي: ما هو الشكل، وما هي مسألة الشكل، هل هي مسألة شكلية، وهل الشكل شكلي ولماذا نهتم به؟ أقول: إذا لم نتعامل مع الشكل ونقتصر على المضمون نكون قد انحدرنا بالجانب الفني، وفي الوقت نفسه لا نريد أن تتحول المسألة الفنية إلى شكلية. عندما طرحت هذه المسألة توصلت إلى القول بأن الشكل دال وأن الدلالة قائمة في بنية الشكل، أي في السياقات الأدبية، في التراكيب، في توظيف التقنيات توظيفًا يخدم المقاصد التي يحملها، لأن من مهمة التقنيات الموظفة لقول المقاصد، الإمتاع الجمالي. لا يمكن أن نقرأ عملاً من دون أن يمتعنا، وكي يمتع العمل فعليه أن يملك جاذبية خاصة، أي ينبغي أن يحقق متعة مصدرها الأول أسلوب معين، طريقة معينة تتعلق باللغة، بالبناء، وبمسائل يفترضها كل نوع من أنواع الأدب.

انت تنطلقين، إذن، من قضية الامتاع الذي هو عامل الجذب الاول، وهذا الإمتاع يكمن في الشكل الذي ينبغي أن يتلبّس مضمونًا؟

لقد سعيت الى التحرر من هذه اللغة. بإمكان الأدب أن يخدم قضايا إنسانية كبرى دون أن يكون عملاً إيديولوجيًا. كيف أتوصل إلى هذه المعادلة بدون أن أقع في ثنائية الشكل والمضمون التي وقع فيها أدباء بداية القرن. توصلنا إلى مقولة إنّ الشكل دال، الشكل سياقات، الشكل بناء. اتهموني بالبنيوية وكان خطأ فادحًا، حاولت أن أستفيد من البنيوية التي تقول إن العمل بنية ولكنها لا تعادل مجموع عناصرها. لنأخذ الرواية مثلاً التي تحوي شخصيات ومكانًا وزمانًا وراويًا، ولكن العمل عندما ينبني لا يساوي مجموع هذه العناصر، فهو أصبح شيئًا آخر. وهو إما أن يكون جميلاً أو أقلّ جمالاً. كيف يحدث هذا؟. هذا المؤلف بنى بكيفية ما، هذه الكيفية لا تكون على حساب مضمون معيّن، هي عملية بناء، فيما هي تبني تولد الدلالات التي تصب في معنى أو تصب في معنى عميق أو تتمحور حول معنى عميق، مثل قضية تحرر المرأة أو قضية قمع الانسان، قضية التسلُّط. العمل يدور ويتشكل على لسان الراوي أو في اختيار المكان، أو في قول الراوي. هذا كله يجعلنا نستنتج أن المؤلف على حق في القضية التي يطرحها.

قد يكتب الكاتب رواية عظيمة ولكن تشي بروح شريرة، هل يمكن للأدب أن ينجح من دون أن يعبر عن قضية إنسانية؟

نعم، قد ينجح، ولكن هنا يأتي دور الناقد، كي يكشف الكذب. قد يأتي أحد الاسرائيليين ليكتب عن الهولكوست عملاً جميلاً، ليس بمقدوري أن أنفي عنه إنسانيته، ولكن حين يريد أن يصور القضية الفلسطينية على نحو مزيّف ليقول إنهم دخلوا فلسطين ووجدوها أرضاً بلا بشر، هنا يأتي دور النقد في الربط بين العمل ومرجعياته التاريخية، والاجتماعية، لان العمل الأدبي لا يقوم بذاته بل هو قائم بعلاقاته. قد ينجح فنياً، ولكن المتعة قائمة بين القارئ والعمل، وينبغي ان يكون للقارئ القدرة على تأويل العمل وكشفه كي يرى المخفي فيه، ترتبط المتعة بالمعرفة ولا بدّ من التبصُّر في العلاقة القائمة بين الادبي والمرجعي وكشف مدى صدقها.

لماذا نفترض ان القراء متساوون؟

أنا معك، القراء غير متساوين، وهنا يأتي دور الناقد الذي ينبغي أن يدين العمل من حيث علاقته بمرجعياته.

أية مرجعيات تقصد بهذا تحديداً؟

المرجعيات التي تحضر في العمل، لو كان هذا العمل يحكي عن القضية الفلسطينية فينبغي ان يكون للناقد معرفة بهذه القضية، لا أقبل أن أكون متلقية للعمل الأدبي، ينبغي ان تكون لي معرفة بمصادر قوله.

الجماليات متغيّرة

هذه هي المشكلة الكبيرة في القراءة، وهذا هو المطب الكبير في النقد العربي، الذي يضطرنا للعودة إلى ما بدأنا منه، أي الشكل والمضمون. نحن نقول إن العمل الأدبي ينبغي أن يتفق مع ما نفكر به. نحن كعرب لدينا تصوراً عن القضية الفلسطينية ونعتقد أننا على حق، ونحن فعلاً على حق، ولكن ليس لنا حق في أن نسحب وعينا حول هذه القضية على قارئ أوروبي مثلاً.

هذه القضية لا تتعلق بوعينا، عندما نتحدث عن عمل يخص الشعب الفلسطيني وهل

كان في هذه الأرض عندما احتُلّت، إذا شوهت هذه الحقيقة في العمل لا تعود له قيمة .

لنفترض أنك شاهدت مسرحية أو قرأت كتاباً من دون أن تتوفر لديك معرفة أو مرجعيات كما أسميتها حول هذا العمل، هل لك في هذه الحالة الحق في الحكم على قيمة هذا العمل جمالياً؟

لي الحق، ولكن ضمن مناهج النقد ينبغي أن يكون لي موقف . فإذا كنتَ أنتَ أسيرة ما يقوله النص تستطيعين أن تقولي ما ترغبين، ولكنني أرفض أن أكون أسيرة النص . أنا أعتبر أن القارئ ينبغي أن يكون على درجة من المعرفة بالأشياء .

المعرفة تعني الوعي المسبق؟

ليس الوعي المسبق، الوعي بالمرجعيات، بالتاريخ . إن أهملت المعرفة، بماذا أستعين كي أناقش هذا العمل . على ماذا أستند في نقاشي؟

على المضمون؟

كلا، سوف أقتصر عند غياب المعرفة على الجماليّات، والجماليّات متغيّرة . الجمالية في الرواية الواقعية كانت تقوم على بطل وواقع، والبطل كان ينتصر في النهاية . وعندما أناقش العمل الروائي إستناداً إلى المعرفة بالواقع التاريخي، أقول إن هذا الروائي لا يسمح بانتصار البطل، لانني أعتبر الواقع مرجعاً، فأنت أيها الروائي تدخلني في الوهم، تدخلني في التمنيات، تدخلني في الايديولوجيا . قد يقبل الناقد هذه الجمالية، مثلما يجري بين المشاهد والأفلام أو المسرحيات التي يحضرها، قد يحدث نوع من التواطؤ بين القارئ والنص على مستوى الجمالية، ولكن القارئ عندما يتحول ناقداً يستطيع العودة إلى المرجعيات .

عندما نتحدث عن مرجعيات إنسانية، نكون قد دخلنا في ما اعتبره تواطؤاً بامتياز بين قارئ جاهز ونص يشبهه . هذا هو عين التواطؤ . أنا قد أعجب بكاتب ينطوي قوله على مقادير من الشر، لماذا؟

في غيابِ المعرفة قد نتواطأ مع الشر لأننا قد لا نراه كذلك.

هذا اتهام، ولكن دعيني أشرح: في يوم ما قد يقولون عن مشهد جنسي: هذا مقرف مبتذل، في الحياة وليس فقط في الادب، وفي يوم ما يقولون هذا في منتهى الجمال، هذه هي الحياة هذه هي شهوتها وعنفوانها. إذن، هذه قيم تختلف، من مرحلة إلى أخرى فلماذا نسحبها على النقد؟

أنا ضد توحيدها. لماذا تكون واحدة. لماذا تريدين توحيدها. لندع للقارئ حرية القراءة ولنمارس نقداً يضيء الحقائق.

لكنك قلت إن عليّ أن أدلّ القارئ.

دعينا نميّز بين قيم تتعلق بالتقاليد والعادات أولاً، وبين قيم تتعلق بمصائر شعوب لها مرجعياتها التاريخية. نحن أعطينا مثلاً القضية الفلسطينية والتشويش عليها جمالياً، إن الجمالية تسقط عندما تعرفين حقيقة المرجع، أما فيما يتعلق بالعادات والتقاليد فهناك مروحة واسعة. في أوروبا ثمة تقاليد مختلفة ومن هنا الاختلاف حول العمل الأدبي وهذا الاختلاف طبيعي، ونرحب به. نحن نقول بتعدد القراءات.

أعتقد أن النقد هو انعكاس لدرجة الحراك الفكري في مكان ما، وبالتالي عندما نستطيع الايمان بالمطلق أن القيم الانسانية تستطيع أن تخلق الجماليات التي نريدها نحن، وعداها غير قادر على خلق تلك الجماليات، يصبح هذا التصور مفهوماً، وهو مفهوم يتمثل بمصطلحات جمالية نضعها. إنه في النهاية سيحيلنا إلى ذات المنطلقات التي تقول إن النقد هو انعكاس لنسق من الأفكار التي نردد فيها أن الخير يجب أن ينتصر في النهاية، في وقت يكون بمقدورنا العمل على خلخلة تلك التصورات كي ننفذ الى ما هو خارج هذه النمطية، لا أن نوظف المصطلحات لتكريسها.

سأروي لك حادثة تبرهن على قولي وأريد تفسيراً لها ما دمنا نستخدم القضية الفلسطينية: شاهدت مرّة مسرحية اسرائيلية في لندن[4]، وكانت في منتهى الجمال، ولكنها تتحدث عن تأسيس إسرائيل. لم أتمالك نفسي وأنا أسمع القاعة تضج بالتصفيق، سوى أن أشتمهم وأنا في مقعدي، وخرجت كمن خسر معركة شخصية. كنت أمتلئ غيظاً، ولكن ليس بمقدوري

ان اكذب على نفسي وأقول إنها مسرحية رديئة او تفتقد الجمال. الذي احزنني وقتها ان مقدار الشر الذي تحويه قد اخترقني، ونفذ إلى روح لا أملك السيطرة عليها. كيف لك ان تفسري هذه الحالة؟

الرد الوحيد هو أن نبني عملاً فنيًا بحقيقة ثانية أمينة للواقع والتاريخ، أدباؤنا مطالبون بالرد. جمال هذا العمل الذي أثار إعجابك هو من قدرته على أن ينتج حقيقته الفنية، أن يوظف كل شيء ليخلق إيهامًا بالحقيقة وهي غير الواقع، وهذه قدرة الفن. العمل ينتج حقيقته على مستوى المتخيَّل كي يوهم بحقيقة غير موجودة. تعرفين، لو كان المشاهد الذي في الصالة يعرف الحقيقة لما صفّق. قد يكون هذا المشاهد مثقفًا ولكن ليس لديه معرفة بالتاريخ وحقيقته.

الذي اود قوله إنه ليس بالضرورة ان ينسحب الشكل او يحيل على المضمون في صيرورته وفي تكوينه وفي بنائه. هناك انفصام، هناك شيء من الفصل، إن شئت. كما ان المضامين ومقاصد العمل لا تقرر موقفًا نقديًا.

أنت تفترضين شيئًا انا لم أقله. انا قلت إن الشكل يتبنى بعناصر وسياقات، إلى آخره، ويخلق جماليته. ولكن عندما أعاينه يكون أمامي اتجاهان إما أن اقرأه من داخله وأبقى أسيرة له، او اقرأه بعلاقة مع ما يُحكى عنه. هذا العمل يحكي عن إسرائيل، انا عليّ ان اقرأه في ضوء مقاصده السياسية. إذن انا استطيع ان أناقشه وأعرّي افكاره. الرد هو ان نكتب او نصنع عملاً بحقيقة ثانية. فالفن قد يخلق حقيقته الفنية وهي غير الواقع، وعلينا كي نجابهه، أن ننتج حقيقة معرفية تكشف زيف حقيقته.

التأويل ليس مجرّد تفسير للنصّ

ضمن مسيرتك النقدية، هل توصّلت إلى تصوُّر او استنتاج بان ما تكتبينه الآن هو تجاوز لما كتبته في السابق؟

نعم، في كتابي الذي اعتبره بداية عملي النقدي (الدلالة الاجتماعية لحركة الادب الرومانتيكي في لبنان)، ١٩٧٩، كنت أقوم بنوع من التلمُّس لمنهجية تقرأ العمل من

منطلقه الادبي الفني، وليس من منطلق المضمون. وكنت أفتش على الكيفية التي اقرأ فيها النص كنص أدبي، أي أن أتلمّس أدبية الأدب دون ان اغرق في مسألة الشكل أو اقتصر على الشكل. في كتابي (في معرفة النص)، ١٩٨٤، خطوت الى البنيوية من دون ان اقع أسيرة مفهومها عن عزل للنص، ولكن استفدت الكثير من استخدامي السياقات والعلاقات، عناصر البناء فيما بينها، وقدرتها على ان تشكّل نظاماً. ثم ذهبت إلى مفهوم الدلالة ثم التاويل واهمية القراء. كتابي الاخير (فن الرواية العربية) يدور حول التاويل ومفهوم القراءة، لكن دائماً يبقى حق الناقد قائماً في ان لا يقرأ النص ويكون محايداً، مجرد متلقٍ، كي لا يكون محايداً عليه ان يقيم علاقة بين النص ومرجعياته. وهنا أود ان أصحح ما يقال بان الادب يُكتب من الحياة، والنقد يُكتب من الكتب، لاقول بان النقد يُقرأ من الكتب والحياة ايضاً. لي الحق كناقدة في ان تكون رؤيتي مختلفة عن رؤية النص للعالم، النقد في نظري حوار وتاويل يستند إلى مفهوم العلاقة البختيني وليس مجرّد شرح. لا أنكر انني استفدت من باختين: إقامة الاشياء في العلاقات. طبعًا التاويل ليس مجرد تفسير للنصّ. قلت إن كل قارئ هو ناقد وأريد أن أعود إلى هذه النقطة، مهم ان يكون للناقد منهج بوصله لقارىء نصه على نحو غير مباشر، بتقديم الأدلة والبراهين. الكتابة النقدية هي حاملة لمنهجية فكرية يستفيد منها القارئ في قراءته للنص، وهدفي الأبعد من ذلك ان يصبح كل قارئ ناقداً. تمليك منهجية معينة للقارئ أو للطلاب في الجامعة هدفها تحرُّر القارئ من النظرة الجاهزة. صار لدي طريقة في الكتابة تقوم على قراءة المادة النصية من داخلها بشيء من التحليل بالأشارة أو باستنتاج الدلالات التي تقدمها وتقديم البراهين على ما استنتج من معنى. تركيز كبير على ما أسميه إضاءة النص وترك مجال للقارئ في القدرة على الاستنتاج. وهذه الطريقة لا يعود الفضل فيها إلى المناهج النقدية، بل إلى نصوص تكتب مؤخراً، من منطلق انه انا لا اعرف اكثر من الذين اكتب لهم. هناك نصوص روائية عربية الآن، تقدم حكاياتها على أساس المشهدية، الكتابة الروائية في قسم كثير منها لم تعد تنبني على مفهوم البطل وأيديولوجيا البطل وقيم البطل وانتصاره أو هزيمته بناء على هذه القيم. الرواية الآن تنبني على تقديم مشاهد وحوارات وسلوكات الناس، وتترك للقارئ فرصة الاستنتاجات ومعرفة ما يجري، اي انها تقوم على فكرة الكاتب المحايد الذي يتجنب التوصيف وكل ما له علاقة بالاحكام.

الرواية العربية اليوم تستغرق في وصف المشاعر، او تسرف في مونولوجات طويلة، وكانها موكلة بمهمة تقديم الانطباعات، وتلك الانطباعات في الغالب فائضة ولا هدف منها سوى

إثبات قدرة الروائي على استعراض عضلاته العاطفية أو تقديم مواقف فكرية أو شطارة ثقافية: أين الحياد في هذا المنحى؟

ثمة رواية جديدة تستهدف تقديم معرفة وتسعى للتحرر من الوعظ والإرشاد. أشير على سبيل المثال إلى روايات الياس خوري التي تتكون من حكايات يرويها الناس، كأنها بذلك تقوم فقط بدور الناقل للمرويات الشفوية. وبفضل هذه التقنيّة استطاعت رواية (باب الشمس) أن تبني ذاكرة تاريخية لحقيقة الخروج الفلسطيني.

كنت مرة عن تجربة تخص تمسّكك بالجانب الأكاديمي في أعمالك الأولى واعتمادك على هوامش توضيحية ومراجع تزحم نصك. أين أنت الآن من هذه التجربة؟

لست الآن ضد الأكاديمي في الكتابة شرط أن لا يلغيني، ضايقني في مرحلة معينة إلحاحي على أن أسند كل فكرة أكتبها إلى مرجع أو مفكر أو مؤلف، وهنا لن تجدي مكانًا لنفسك، وهذه المرحلة يكون فيها الناقد عالة، أتى عليّ يوم شعرت فيه بالاختناق، فتحررت من زحام المراجع من دون أن أهمل معرفتها، وبدأ عندي هاجس يتلخّص فيما يلي: هل هناك للمرجع الحي، أي ما نعيشه نحن في مجتمعاتنا، من أثر يصب في مجرى خلق شكل من أشكال التعبير في السرد الروائي، باعتبار الفن الروائي فنًا حديثًا ومستعارًا؟. فنحن كعرب لدينا سرد ولكن ليس لدينا رواية، وحين استعرنا تلك التقنيات كان علينا أن نحكي حكايتنا بهذا الوعاء المستعار الجمالي الذي قدر على تطويعه عدد كبير من الروائيين كي يحكي الحكاية العربية، وهذا حصل في الخمسينيات مع الرواية الواقعية. ثم بدأ هذا الوعاء يضيق على الحياة ويحول دون التعبير عن وقائع نعيشها، مال الروائيون إلى التجريب، كسروا القيود، وانفتح النص على التجريد. كنت أسأل في السبعينيات: هل نجد لما نعيشه من أثر في تكوين بنية شكلية فنية تستطيع أن توجد رواية جديدة، ليس بحكم لغتها بل بحكم ما تحكيه، بحكم رؤيتها للعالم والشخصيات ومشاعرها؟ هل بمقدورنا تحقيق إنجاز روائي شبيه بإنجاز الرواية في أميركا اللاتينية؟. علمًا بأن هذا السؤال لا ينفي تداخل الطرق في كتابة الرواية في العالم. من هنا كان التنظير أو والأكاديمية في كتابتي.

النسوية والنسائية وكتابة المرأة والكتابة النسوية، هل أنت قريبة من هذه الأجواء؟

خرجت مؤخراً بما أسميته ما يقع في الوسط، الـ « بين ». انا غير مؤمنة بمصطلح الأدب النسائي، هناك أدب تكتبه المرأة، وهذا الادب يمكن أن نبحث عن مميّزات خاصة به، ولكنه لا يختلف عن غيره من حيث الجوهر. غير أن تصنيفه وفق تسمية الادب النسوي مسألة خطيرة، ذلك لأننا سنربط بين الأدب والقضية البيولوجية، في هذه الحالة نحن نقرُّ بأن الأدب الآخر كله أدب ذكوري. إذا كان من أثر للأنوثة والذكورة في الكتابة، فهي كذلك بما ترتّب عن هذه الأنوثة والذكورة من مواقف اجتماعية وعقائدية وفكرية.

(١) مسرحية « كفار » (قرية) ليهوشوع سوبول - « مشارف ».

فاطمة المحسن، ناقدة عراقية تقيم في لندن/ المملكة المتحدة